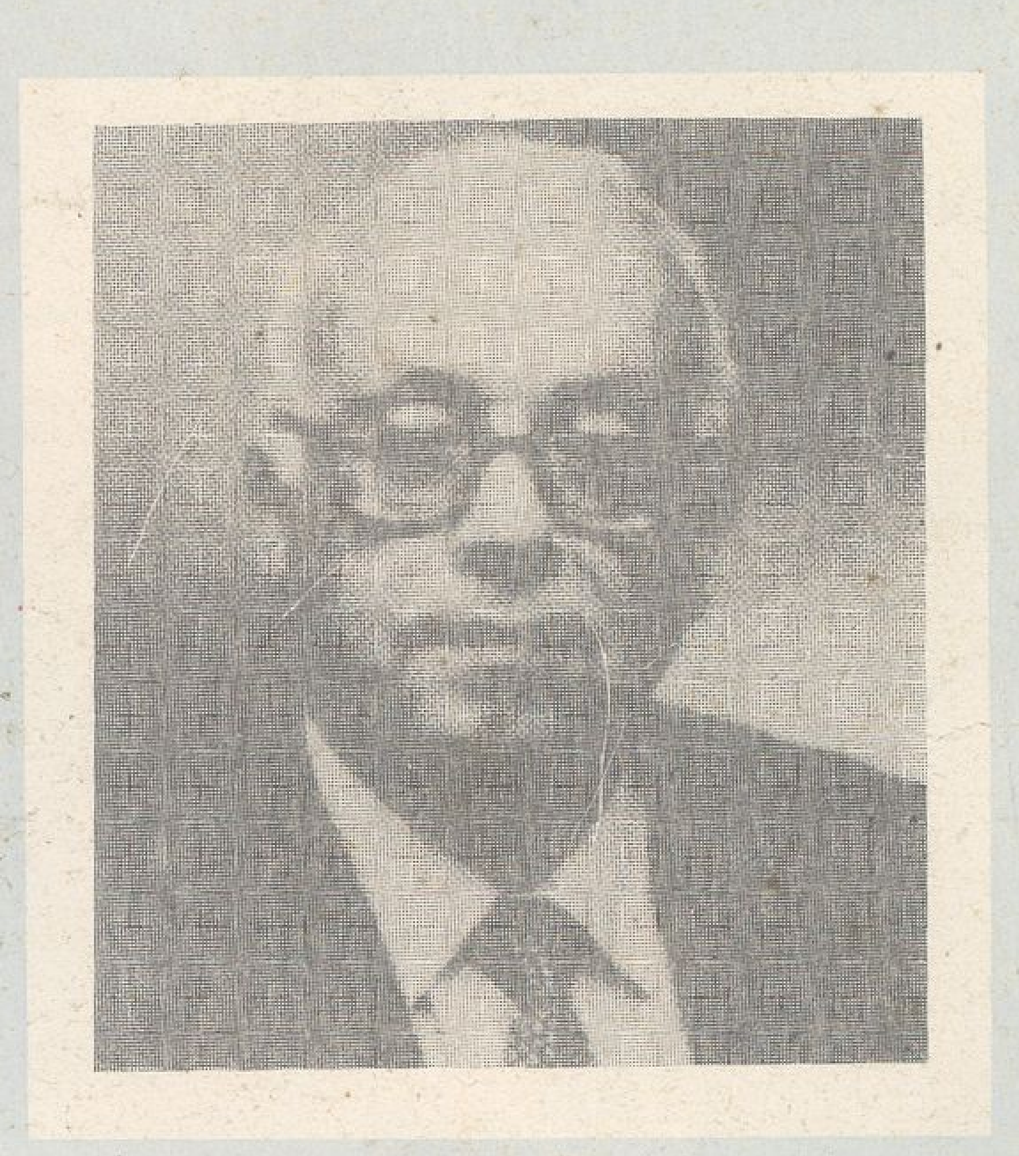


تصدر منتصف كل شهر   تصدر منتصف كل شهر • العدد ١١٤ • مارس — يوليه ١٩٩١   AL-QAHIRAH

من موضوعات العدد :

- الأهوانى وتاريخ الفلسفة فى الجامعة
- مصادر الفودفيل المصرى وتطوره
- الله والشيطان والنفس الانسانية
- البعد الاجتماعى فى مدينة صلاح عبد الصبور
- المحاكاة وفنية الادب
- زكى مبارك فى ذكرى ميلاده المئوية



حوار مع فؤاد زكريا

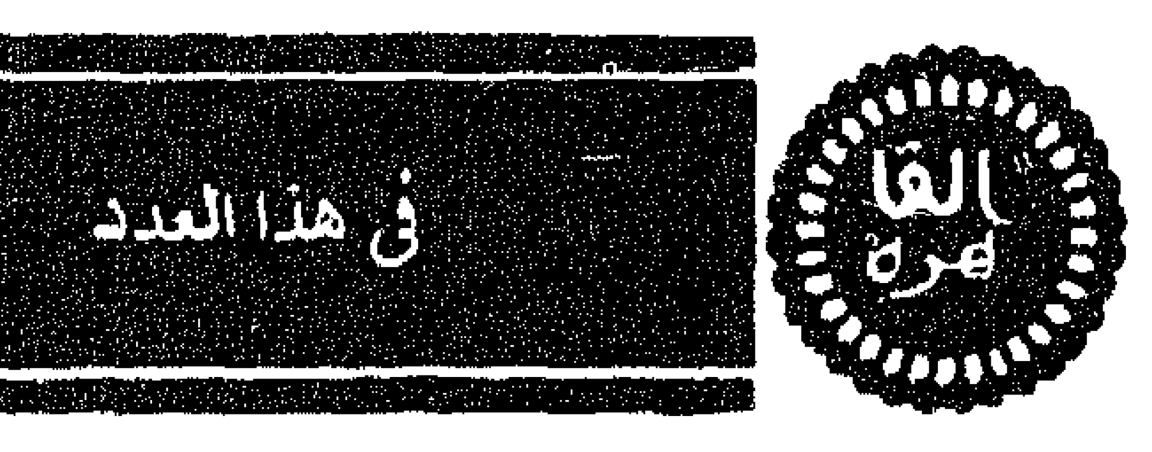
تحقيق عن
تواصل الثقافة العربية

بالاضافة إلى الأبواب الثابتة

الثمن (جنيه مصرى)

إمرأة فى غابة باربيزون
للفنان الفرنسى نارسيس دياز





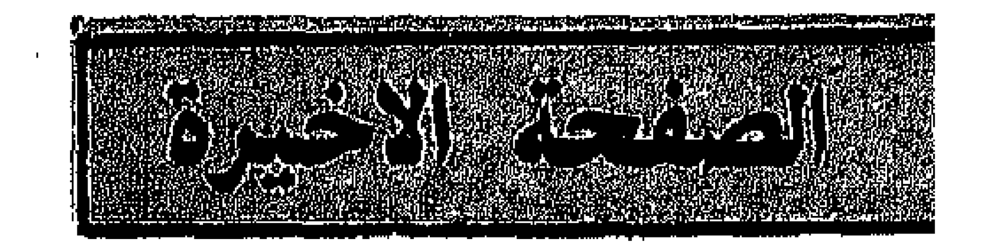
القاهرة
فى هذا العدد



الافتتاحية
الدراسات



قصص
شعر



الصفحة الأخيرة

القاهرة

رئيس مجلس الادارة

ا . دكتور سمير سرحان

رئيس التحرير

ا . دكتور إبراهيم حمادة

مدير التحرير

شمس الدين موسى

المشرف الفنى

محمود الهندى

سكرتير التحرير

عصام عبد الله

عدد ممتاز (جنيه مصرى أو ما يعادله)

الاسعار فى البلاد العربية

لبنان ١٠٠٠ ليره . الاردن ٧٥٠ فلس . تونس ١,٥٠٠ دينار . المغرب ٢٥,٠٠ درهم البحرين ٧,٠٠ فلس . قطر ٧,٠٠ ريال . المملكة العربية السعودية ٧,٠٠ ريال . دبى / ابو ظبى ٧,٠٠ درهم . مسقط ٨٠٠ بيه . غزة/ القدس/ الضفه ١,٠٠ دولار . الجمهورية اليمنية ٢٠ ريال . لندن ١,٥٠ جك . نيويورك ٨,٠٠ دولار .

الاشتراكات من الداخل

عن سنة (١٢ عددا) ١١٥٠ قرشا ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

الاشتراكات من الخارج

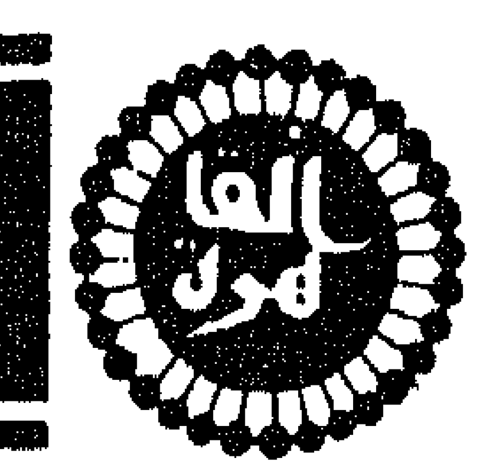
الاشتراكات من الخارج

عن سنة (١٢ عدداً) ٢١ دولاراً للأفراد، ٤٢ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات

مجلة القاهرة ○ الهيئة المصرية العامة للكتاب ○ كورنيش النيل ○ رملة بولاق ○ القاهرة
تليفون : ٧٦٤٢٧٦ / ٧٧٥٦٤٩ / ٧٧٥٠٠٠

- جميع المراسلات باسم رئيس التحرير ◆
- كل كاتب مسئول عما ينشر باسمه ◆
- يخضع ترتيب المواد لاعتبارات فنية ◆
- أصول المواد لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر ◆





فنية الأدب كمحاكاة

إذا قلنا بأن الأدب تركيب لفظى ، سلمنا بذلك دون حرج ، أما إذا وصفناه بأنه فن ، حقّ لنا أن نتساءل : على أى أساس من الفنية تعتمد هذه اللفظية المسلم بها سلفا ؟؟ أى ، لماذا يعد هذا التركيب اللغوى فنا ..؟؟

الواقع ، أن هناك إجابات مختلفة على هذا التساؤل منذ العصر الذهبى للأداب اليونانية وحتى الآن . ولكن إذا قصرنا النظر على الإجابات التقليدية ، ألفيناها تكاد تتمثل فى ثلاث نظريات أساسية تميل إلى اعتبار الأدب فنا عن طريق ربطه بشىء خارج نفسه ، وهى : نظرية المحاكاة ، ونظرية التأثير ، ونظرية التعبير . وإلى جانب ذلك — بالطبع — نظريات أخرى محدثة ، مثل نظريتى الابتداع ، والبناء .

ولنوجز التأمل فى تحليل أولى هذه النظريات .

● المحاكاة ●

من الملاحظ أنّ نظرية المحاكاة فى الفن ، هى أقدم النظريات التقليدية ، وأهمها وزنا ، وأكثرها انتشارا . وهى تعدّ الأدب فنّا ، باعتباره شكلاً من أشكال المحاكاة ، وبذا تربط جوهرياته بمعطيات الحياة ، إنها تراه وسيلة لإعادة صياغة التجارب البشرية فى مادة لغوية موحية . والمادة — على نحو مطلق — هى التى تحدد نوعية الفن . فمن الممكن — كما رأى أرسطو — أن يعالج مبدعو أشكال فنونية مختلفة موضوعاً واحداً ، ولكنهم يختلفون فيما بينهم — بصفة أساسية — من حيث استخدام صنفيه المادة الموظفة فى العملية الفنية . فقد تكون المادة المستعملة فى نوع من الأعمال الفنية مرئية كاللون فى التصوير والشكل فى النحت والعمارة ، أو قد تكون سمعية فى بعضها الآخر كالوزن أو الايقاع أو اللغة ، كما تتمثل على أنحاء مختلفة فى الشعر ، والرقص ، والموسيقا .

ففى موضوع مسرحية « أوديب الملك » مثلا — يقوم الشاعر التراجيدى اليونانى سوفوكليس ، بمحاكاة ، أو فلنقل باعادة خلق صراع طاغ يدور بين مشيئة الهية وإرادة بشرية داخل عقل رجل قوى معتد بنفسه ، يدفع تدريجيا إلى مواجهة حقيقية مرعبة ، والاعتراف المذعن بأنه مذنب بقتل والده ، والزواج من أمه دون قصد .

ومفهوم الفن بصفة عامة كمحاكاة ، يعود — من الناحية التاريخية — إلى أرسطو ، وقبله أستاذه أفلاطون ، الذى قدم هذا المفهوم فى كتابه العاشر من « الجمهورية » ، حيث وصف الأدب والتصوير — فى لهجة مستعلية ومستهجنة — بأنهما — كمحاكاة — بعيدين عن الحقيقة درجتين .

والمفهوم الأفلاطونى للمحاكاة يعود إلى نظريته المعروفة بـ « نظرية المثل » . فالإله خلق فى عالم المثل ، المثال الأول لكل شىء فى الحياة على نحو كامل ومتكامل ، ولكننا لا نستطيع رؤيته .

أما كل ما نراه ويحيط بنا فى واقعنا من موجودات محسوسة ، إنما هو تقليد أو صورة تحاكى — على نحو شاحب — نظائرها الكامنة فى عالم المثل . وهذا يعنى — ضمنيا — أن عالمنا خال من المثل الأعلى . ثم يأتى الفنان — سواء كان مصورا أو شاعراً — ويقلد تلك الملموسات الحياتية التى يطلق عليها أفلاطون المحاكيات الأولى . فالسرير الذى صنعه النجار تقليداً للسرير المثالى ، يحاكيه الفنان دون أن يفهم مم يستركب ، أو كيف يستركب . ولنتخيل — كمثال آخر — زهرة متفتحة على حافة غدير ، وصورتها منعكسة على صفحة الماء . إن هذه الزهرة الواقعية الملموسة ، هى مجرد

بمحاكاة لنظيرتها المثلى الكامنة فى عالم المثل ، أى أنها تقليد للمثال الأول . أما الزهرة الثالثة المنعكسة فى الماء ، فهى المثال الثالث والذى يعد محاكاة المحاكاة . فإذا ما اعتبرنا تلك الصورة المنعكسة على صفحة الغدير هى اللوحة التى يرسمها الفنان ، أو العملية الأدبية التى يبدعها الشاعر ، فمعنى ذلك أن المعالجة الفنية بعيدة عن الحقيقية درجتين .

أما أرسطو ، فإنه يعيد رؤية معنى المحاكاة الأفلاطونى ويختلف معه ، بل ويثريه بملاحظاته الدقيقة التى تولدت عن تأملاته ودراسته لمئات الأعمال الفنية فى مجالات الشعر المتنوعة ، بالاضافة إلى مصنفات الموسيقا ، والرقص ، والفنون التشكيلية .

فهو لا يعتقد إلا فى هذا العالم الواقعى الملموس ، مما ينفى تماماً كونه ظلا لعالم المثل ، الذى يعتبر — فى رأيه — لا وجود له . وعلى هذا ، فإن الفنان يحاكى هذا العالم الوحيد المحيط بنا . ومن ثمة ، فإنه بتقليده له يبتعد عن الحقيقة درجة واحدة ، لا درجتين كما زعم أفلاطون .

وعندما قال أرسطو — فى الفصل الأول من كتابة « فن الشعر » — أن الشعر الملحمى ، والتراجيدى ، والكوميدى ، والديثرامبى ، وغالبية ما يؤلف للصفر فى الناى واللعب على القيثارة أشكال من أشكال المحاكاة ، فإنه كان يعنى — ببساطة — أنها وسائط للنقل المباشر من الطبيعة التى لا وجود مثالياً لها على الإطلاق . وتشير تلك المحاكاة — ضمنيا وعلى نحو اصطلاحى — إلى إعادة صياغة ، أو إعادة خلق الموضوعات الحياتية . أى أن ما ينعكس فى العمل الفنى من أفعال ومواقف وشخصيات وانفعالات وأشياء أعجمية وجمادية إنما هو مشابه لمثيله فى الواقع ، وليس صورة فوتوغرافية له . ومن ثم ، كان الشعر خلقاً ، باعتباره محاكاة لانطباعات المؤلف الذهنية ، وليس نسخاً مباشراً للحياة ، أى أنه تمثل خاص لبعض جوانبها .

ويبرر أرسطو احتمالية اتهام الشاعر بأن محاكياته غير حقيقية أو مطابقة للطبيعة ، بأن الشاعر — حسب قاعدتى الممكن والضرورة — يحاكى الأشياء بأنها كانت كذلك . وبهذا المعنى الأرسطى العريض ، فإن الشاعر بمحاكياته يقدم حقيقة أسمى ، أو واقعاً جديداً تعلو منزلته على الواقع الفعلى . وفى هذا — كما هو واضح — نفى للنقل الحرفى من الحياة ، وتأكيد على أن الفنان المحاكى يستوحى الواقع كما يبدو من خلال حواسه ، أو أنه يحاكى النموذج الذى يتمثل فى ذهنه .

ولقد بقى هذا المفهوم سائداً خلال عصور طويلة من حياة النقد الأدبى الغربى ، ودارت فى فلكه متشابهات قال بها كثير من النقاد والشعراء من أمثال : هوراس ، واسكاليجر ، وكاستلفترو ، وسيدنى ، وجونسون ، وكورنى ، وموليير ، ودرايدن ، وأديسون ، ولسنج ، وديدرو ، وجوته ، وهازلت ، وكولريدج ، وتين ، ونيتشه .. الخ .

يقول هوراس (٢٠ ق . م) « أوَد أن أنصح هذا الذى تعلَم صنعة المحاكاة ، بأن يهتم بالحياة وبالسلوكيات ، وأن يستمد من ذلك الكلمات الحية » . ويقول كاستلفترو (١٥٧٠) « إن الشعر قصة ، تساير ما يشبه أفعال الإنسان » . ويقول سدنى (١٥٨٣) « إن الشعر هو فن من فنون المحاكاة ، هكذا اصطلح عليه أرسطو فى كلمة mimesis التى تعنى إعادة عرض الحياة ، أو التشبه بها ، أو تقديم — على نحو مجازى — لوحة ناطقة » . ويقول درايدن (١٦٩٥) « لكى نحاكى الطبيعة على نحو أحسن فى أى موضوع إنما يعنى الاتقان (سواء فى التصوير أو الشعر) . وكلما اقتربت هذه اللوحة أو تلك القصيدة من الطبيعة ، كانت هى الأكثر جودة » . ويقول هازلت (١٨١٦) « إن قاعدتى المحاكاة والتخيل لا يتمايزان فحسب ، وإنما يتعارضان أيضا . فالخيال هو تلك القوة التى تعيد عرض الأشياء ، لا كما هى وإنما كما تُصاغ طبقا لمشاعرنا وتخيلاتنا » .

وهكذا تتوالى عشرات الأقوال عن المحاكاة كأس للعملية الأدبية المبدعة . وإذا ما حاولنا تحليل هذا التعليل لفنية الأدب كمحاكاة تمخضت المحاولة عن رؤيتين مهمتين :

١ ــ الأولى منها تعنى محاكاة الحياة حرفياً كما تحاكى المرآة ما يقع أمامها . ولكن إذا ما سلمنا — فى ضوء هذا المدلول — بأن موضوع الأدب هو فعلاً تجارب البشر فى حالاتها المختلفة ، فإنه يتبدى فى هذا التسليم خلل شديد لحظة أن ندرك بأننا نغفل ما يحدث من تحولات وتغيرات للمادة الحياتية الخام ، بعد أن تصبح مصاغة فى أى قالب أدبى ، سواء كان قصيدة ، أو قصة ، أو رواية ، أو مسرحية .

كما تنبثق من إدراكنا لهذا الخلل قضية أخرى مهمة ، وهى أن مصطلح



« الحياة » نفسه ملتبس الدلالة ، لأنه يحتمل بدوره عدداً من التأويلات المتباينة ، فعندما قال شكسبير على لسان هاملت — فى المشهد الثانى من الفصل الثالث فى المسرحية المسماة بنفس الاسم — بوجوب « إمساك المرآة أمام الطبيعة » ، فإن مصطلح الطبيعة ذاته يبدو متعدد الدلالات . فهو لا يشمل أبرز العناصر الطبيعية الخارجية الملموسة فحسب كما يبدو للوهلة الأولى ، وإنما ينطوى أيضاً على معنى الطبيعة الإنسانية ، بل وكذلك مشتملات الكون كله . أما الدكتور صمويل جونسون ، فقد ألمح إلى الطبيعة بما يعنى السلوكات والتصرفات الاجتماعية .

وإذا ما تجاوزنا هذين التفسيرين باعتبارهما الاحتمالين غير الوحيدين ، نلاحظ خلال العصور السالفة ظهور اتجاهين أساسيين مختلفين حول فهم مصطلح « الحياة » التى يحاكيها الأدب ، وأول هذين الاتجاهين يفهمها على أساس أنها مجموعة التجارب التفصيلية العديدة المتنوعة التى تصنع الوجود اليومى للإنسان . أما آخرهما — الأكثر استيعاباً للحياة — فهو يراها فى مظاهرها العامة والشمولية الثابتة فى النوع البشرى .

ورغم ذلك ، فإن هذين الاتجاهين لا يفصحان تمام الإفصاح عن أى وجه من الحياة يحاكيه الأدب .

٢ — أما الرؤية الأخرى لمحاكاة الحياة ، فهى تعنى إعادة تفسيرها ، وإعادة خلقها . وهنا يتجلى التأكيد الأساسى على (كيفية) محاكاتها : ياترى أى نوع من (التزييف) يمكن اختياره للاستخدام ، أو أى نوع من المرايا يمكن استعماله كى يعكس التجارب الإنسانية ؟؟ وهذه النظرة المتسائلة تقربنا أكثر من إحدى الحقائق الجوهرية المتعلقة بالأدب والتى تعنى صراحة أن المادة الحياتية الخام يُعاد تشكيلها وتجرى عليها عمليات من التحوير ، والتغيير ، والإضافة ، والحذف حتى تصبح عملاً أدبياً .

ولكن — مرة أخرى — لا يتضح تماماً من ذلك ما الذى تتركب منه مثل تلك المحاكاة ، مادامت هناك أشياء كثيرة تعتمد فى المقام الأول على كيفية إدراك المرء للحياة . فإذا ما فهمت على أنها جملة التجارب التفصيلية العديدة التى يتألف منها الوجود اليومى للإنسان — كما أشرنا فى الرؤية الأولى التى تعنى تمام الحياة كما تجرى — فإن المحاكاة عندئذ تميل إلى أن تكون صادقة جداً ، وأن تهدف — غالباً — إلى إنتاج الحياة على نحو تفصيلى وفوتوغرافى قدر المستطاع ، بما يمكن أن يتمثل فى « شريحة حياتية » كما جاهد أنصار المذهب الطبيعى فى تقديمها .

أما إذا ما فهمت الحياة على أساس الرؤية الأخرى التى تعنى محاكاة الأوجه العامة والثابتة فى الكيان الإنسانى — لا كما هى وإنما كما ينبغى أن تكون — فمن الممكن أن ينتج عن ذلك نوعان من المحاكاة — يهدف أولها إلى عرض ما هو نمطى الهيئة والسلوك كما تعبر عنه الشخصيات المألوفة والمنمطة التى يمكن التنبؤ بخصائصها مثلما نجدها فى بعض الأفلام والمسرحيات والروايات المصرية كالخادمة اللعوب أو الشاويش المغفل . أما النوع الآخر من المحاكاة ، فإنه يهدف إلى إعادة خلق المادة الحياتية فى صيغة مثالية رفيعة ، حيث تعانى فيها — عادة — شخصيات من طبقة النبلاء والعظماء من تجارب خطيرة غير شائعة على نحو عريض ، كما هو الحال فى المسرحيات المأسوية الكلاسية الجدية ، وقبلها فى التراجيديات الإغريقية التى طبق عليها أرسطو مصطلح المحاكاة .

وفى كلتا الحالتين — التنميطية والمثالية — تستبعد التفصيلات الخصوصية المثيرة للخلط والتشويش من أجل تحقيق الخطوط العريضة الواضحة للتجربة المعالجة . ويصف دكتور صمويل جونسون هذا النوع من المحاكاة بقوله : « إن مهمة الشاعر أن يتفحص خصائص النوع لا الفرد ، وأن يلاحظ الخصوصيات العامة والظواهر العريضة لا أن يعدد الخطوط الموجودة فى إحدى زهرات التوليب ، أو يصف الظلال المتنوعة فى الغابة المخضوضرة » .

وفى نهاية هذا العرض الخاطف لمدلول مصطلح المحاكاة ، نلاحظ أنه يحتمل تفسيرات متنوعة ومتعارضة ، مما يجعله فضفاضا فى مجال وصفنا للأدب بأنه فن . ومن ثم ، كان المصطلح فى صميمه غير مرغوب فيه على نحو جامع ، وخاصة أنه قد يوحى للقارىء المحدث — للوهلة الأولى — بمعنى سلبى فوتوغرافى ، أو كالذى طرحه أفلاطون من قبل وهو أن الأدب مجرد محاكاة للشىء غير الحقيقى ◆

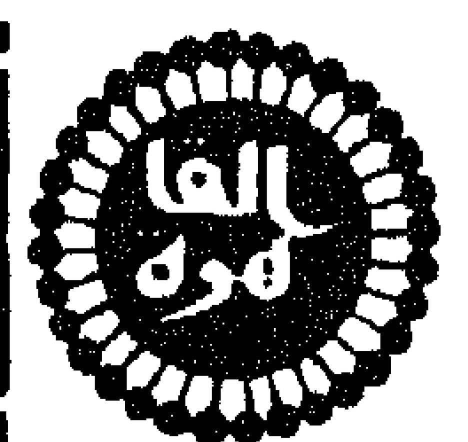
إبراهيم حمادة

مراجـــع

— أرسطو . كتاب فن الشعر . ترجمة وشرح وتعليق : د. إبراهيم حمادة . القاهرة : الأنجلو المصرية ، ط ١ ، ١٩٨٣ .

— Johnson, W. S. & Danziger, M. K. **An Introduction to Study of Literature** Boston, 1968.

— Brownstein, O. L. & Daubert **Analytical Sourcebook of Concepts in Dramatic Theory** London, 1981.





د . أحمد فؤاد الأهوانى وتاريخ الفلسفة فى الجامعة المصرية

د . أحمد عبد الحليم عطية

● القاهرة ● العدد ١١٤ ● ٢٨ شعبان ١٤١١ هـ ● ١٥ مارس ١٩٩١ م ●

يحتاج الدرس الفلسفى فى الجامعة المصرية ـ الذى يمثل نقطة مركزية هامة فى تاريخ الفكر المصرى ، ولحظة من لحظات تطور الوعى العربى ـ الى درس خاص يتجاوز التأريخ إلى الطرح النظرى الذى يمهد إلى مناقشة اشكالية الفكر العربى ذاته : طبيعته وحدوده ، مجالاته واشكالاته وعلاقاته المختلفة بماضيه من جهة وبالفكر الغربى ، الذى يمثل بالنسبة له حاجزاً ابستمولوجيا ينبغى تمثل : أدواته ومناهجه ، لغته ومصطلحاته ومشكلاته لتجاوزها من أجل التعامل المباشر ، مع الواقع العربى سعياً إلى إيجاد ابداعاته الخاصة ويشمل « الدرس الفلسفى فى الجامعة المصرية » كل ما القى فى الجامعة الاهلية من دروس فلسفية على ايدى الاساتذة الاوروبيين : سانتلانا وما سينيون والكونت دى جلارزا من جهة والاساتذة المصريون ذوى الثقافة الأزهرية والدراعمية امثال : سلطان بك محمد والشيخ طنطاوى جوهرى . أو الأساتذة العائدون من بعثاتهم فى أوروبا : منصور فهمى « فرنسا » واحمد على العنانى « المانيا » . كما يشمل جيل الاساتذة بالجامعة المصرية بعد تحولها إلى حكومية وفى مقدمة هؤلاء : الشيخ مصطفى عبد الرازق والدكتور ابراهيم مدكور ، والدكتور ابو العلا عفيفى بالاضافة الى يوسف كرم ، كما يمكن أن تندرج داخل « الدرس الفلسفى » جهود كل من : طه حسين واحمد امين نظراً لاهتماماتها بتاريخ الفكر الإنسانى عامة : « اليونانى والفرنسى » عند الأول و« الاسلامى » عند الثانى . وتمثل محاضرات الاساتذة الفرنسيون : لالند وبرييه والكسندر كواريه وغيرهم تلك المحاضرات التى ساهمت فى تكوين الأجيال الأولى من الباحثين والمفكرين واساتذة الفلسفة المصريين والعرب ـ جزءاً من « تاريخ الدرس الفلسفى فى الجامعة المصرية » .

ثم يأتى بعد هؤلاء الرواد « السبعة » خريجى أول دفعة من قسم الفلسفة بآداب القاهرة ١٩٢٩ والتى تشمل د . عثمان أمين ، د . محمد مصطفى حلمى ، د . عبد الرحمن بدوى ؛ محمود الخضيرى وثابت الفندى ، د . نجيب بلدى واحمد فؤاد الاهوانى ، هؤلاء الرواد الذين كان عليهم تمثل الدرس الفلسفى واستيعابه أولاً ، وتكوين الاجيال التالية من دراسى الفلسفة ثانياً وخلق المناخ العام الصالح لجعل الفلسفة جزءاً من تكوين العقل المصرى والعربى فإلى أى حد نجح هؤلاء فى ذلك ؟ هذا هو السؤال الملح الذى ينبغى على مؤرخ الفكر العربى المعاصر طرحة ، ومحاولة الاجابة عليه . ويسبق هذا السؤال وامثاله سؤالاً آخر يمثل الأساس لكل المناقشات المثارة حول الفكر العربى المعاصر وهو سؤال يتعلق بنتاج وأنجاز هؤلاء المفكرين ويدور حول إمكانية تأريخ الفكر العربى ويمكن تحديد صيغته هكذا ، ماهو المنهج الملائم لتاريخ الفكر المصرى والعربى عامة والفكر الفلسفى بصفة خاصة ؟ وكيف يمكن التأريخ لهؤلاء الرواد وبيان أنجازاتهم بحيث نستخلص من تلك الانجازات طبيعة المهمة التى كان عليهم انجازها ؟ كما فرضتها عليهم طبيعة المرحلة التاريخية والاجتماعية التى مروا بها ، وكما حددتها طموحاتهم العلمية من جهة ثانية ؟ . تتعدد المناهج فى محاولة الوصول إلى إجابات عن مثل هذه الأسئلة وأولها القاء السؤال حول تصور كل من هؤلاء الرواد عن مهمته وطبيعة انجازاته ، لكن يصادفنا ان الكثير منهم رحل عن عالمنا ، واذا حاولنا تفادى

مثل هذه الصعوبة بالعودة إلى مذكراتهم أو يومياتهم وجدنا نفس الصعوبة حيث لم تهتم الغالبية العظمى منهم بإن تفعل مثلما فعل طه حسين فى « الأيام » أو احمد امين فى « حياتى » فلا يتبقى الا أن نلتمس ذلك عبر كتاباتهم المختلفة ويقتضينا ذلك فى هذه المرحلة على الأقل التعرض لجهود هؤلاء الرواد على حدة ونبدأ بالاستاذ الدكتور أحمد فؤاد الاهوانى (١٩٠٨ ــ ١٩٧٠)

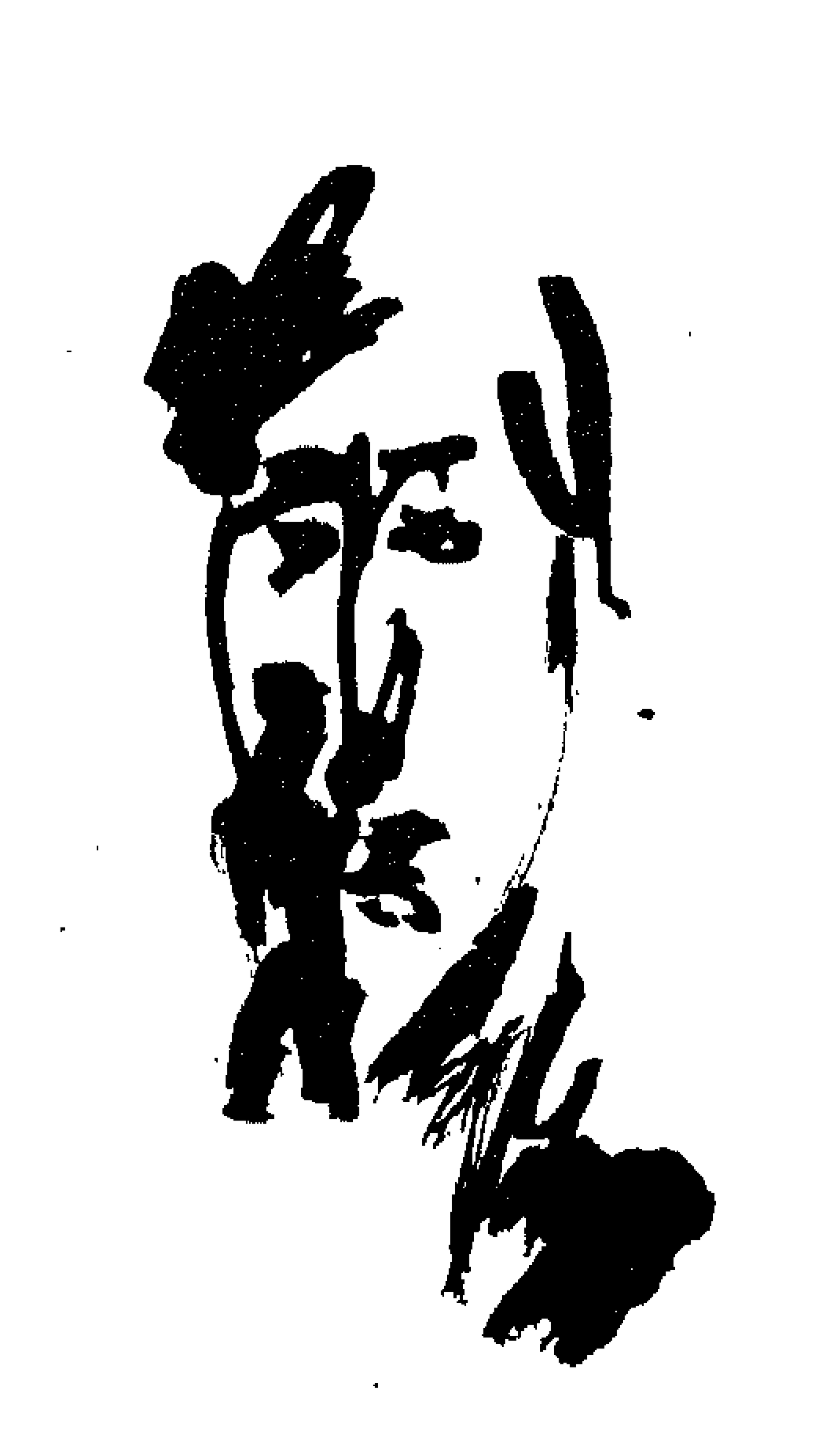
يمثل الاهوانى جهد دؤوباً للدراسة والتحصيل حيث واصل ــ بعد تخرجه فى الجامعة عام ١٩٢٩ ــ البحث ، بعد أن خانه التوفيق فى الحصول على التقدير الذى يكفل له البقاء فى الجامعة أو السفر للخارج لاستكمال دراسته مثل بقية زملائه ــ الذين يذكرهم لنا محمد مصطفى حلمى فى مقدمة ترجمة الخضيرى للمقال فى المنهج ــ فحصل على دبلوم التربية العالى عام ١٩٣١وعين بالمدارس الثانوية منذ هذا التاريخ حتى ١٩٤٤ ، وقد كان لهذه الفترة تأثيرها القوى فى توجهه للدراسات النفسية والتربوية التى شغلته كثيراً وكانت محور دراسته للدكتوراه عن « التعليم فى رأى القابس » التى نشرها بـأسم « التربية فى الاسلام » وتمثلت اهتماماته هذه فيما كتبه وترجمة وراجعه من كتب حول رائد التربية فى العصر الحديث « جون ديوى » الذى كتبه عنه فى سلسلة نوابغ الفكر الغربى وترجم له « البحث عن اليقين » ١٩٥٩ وعرض لهذا الكتاب فى مجلة « تراث الإنسانية [من ١٧٣ ــ ١٨٥ المجلد الاول] ، وراجع ترجمة كتابه المبادىء الاخلاقية فى التربية . يقول فى مقدمة كتابه « التربية فى الاسلام » : « التربية نظام اجتماعى ينبع من فلسفة كل أمة وهو الذى يطبق هذه الفلسفة أو يبرزها إلى الوجود . . ولقد نادى الفلاسفة من اقدم العصور حتى اليوم ، منذ أفلاطون حتى جون ديوى بوجوب الأهتمام بالتربية . . . والتربية صدى فى كل امة لفلسفتها وهى المعبرة عن روحها . . . والتربية التى ذكرها جون ديوى مثال لما يقال اليوم من التربية الحديث ، والمقصود بها معارضة النظم التقليدية فى التربية التى تجعل الطالب مجرد آلة تستقبل المعلومات وتحفظها »(ص ٧) .

لا يمكن الحديث عن الاهوانى خارج اطار الظروف التاريخية التى ارتبط بها سواء فيما يتعلق بالتاريخ الاجتماعى والسياسى العام الذى عاشه كمصرى وتفتح عليه (ثورة ١٩١٩ او تاريخ الجامعة المصرية التى تأسست على جهود الحركة الوطنية المصرية فى جناحها الليبرالى : لطفى السيد ، قاسم أمين وال عبد الرازق . لقد كان الاهوانى أحد سبعة يمثلون الدفعة الاولى لطلاب الجامعة التى نهضت لتلبية تطلعات النخبة المصرية للنهضة والرقى ومواكبة الغرب فى ثقافته وعلومه المختلفة . لقد حرص طه حسين على قيام مصطفى عبد الرازق بتدريس الفلسفة الاسلامية التى يجب الا تترك فى أيدى الاساتذة الاجانب فكان مع الدكتور منصور فهمى الاستاذيين المصريين الوحيدين لهذه الدفعة . ويتحدد الجهد الفلسفى للإهوانى من خلال علاقته بهذين الاستاذين فقد حرص فى مقدمة العدد المخصص لذكرى منصور فهمى من مجلة كلية الاداب [مجلد ١٩ ج ٢ ديسمبر ١٩٥٧] أن يذكر قبل مقالته لقب تلميذه « منصور فهمى بقلم تلميذه » ونفس الاشارة والاشادة نجدها أيضاً فى الشكر الذى وجه لهما وصدر به الخضيرى ترجمته « للمقال فى المنهج »

يرى الاهوانى أن « السمة الغالبة على منصور فهمى والتى تميزت بها حياته هى الفلسفة التى قام بدراستها ، وقضى حياته فى العمل لها فكان له تلاميذه الذين اخذوا عنه واتبعوا منهجه ، وهذا ينطبق على الأهوانى تماما فقد كان احد هؤلاء التلاميذ الذين استمعوا إلى محاضراته اعوام ٢٧ ــ ١٩٢٩ . وهو يعرض فى مقالته لحياة استاذه أولاً وثانياً منهجه فى التعليم ، أى أن النقطة الأولى فى فلسفة فهمى التى يقف أمامها الاهوانى هى التعليم الذى كان محور اهتمامه . لقد تأثر الاهوانى كثيراً باستاذه رغم تشبعه بحماسة الشعب تلك التى أحسها فى العقد الثالث من هذا القرن ، ففى مقابل الظفر بالشهادة والوظيفة التى تؤمن الحياة كان فهمى يدعوهم لطلب العلم للعلم يقول الاهوانى : « تلك هى العبارة التى رسمت فى نفسى ونقشت فى صفحة ذهنى حتى اليوم » إن طلب العلم لذاته غاية اسمى ترفع من شأنه وتأخذ بيده وان الامم ما نهضت إلا حين سعى ابناؤ ها يطلبون العلم للعلم وما تأخرت الا حين أخضع اهلها العلم لغايات الدنيا فأنصرفوا عنه [ص ٢٩] . ويرى الاهوانى أن فهمى كان فى منهجه التعليمى ابعد الناس عن التلقين فكانت طريقته أشبه بمحاورات سقراط . وكان ينفذ عن طريق التأمل المباشر إلى الحقيقة الكبرى .

وتبين تعقيبات الاهوانى على طريقة فهمى خصائص نفسية الاول يقول : « ظل منصور فهمى طوال حياته يدرس الفلسفة ويبحث عن الحقيقة ولم يصل إلى تحديد دقيق

للفلسفة ما هي والفيلسوف من يكون ؟ والرجل لم يكن يعد نفسه فيلسوفاً بالمعنى المصطلح عليه من قديم ولكن كانت له نظرات في الحياة ومعرفة بالمذاهب الفلسفية ومحاولات لتحليل المجتمع الذى يعيش فيه واصلاحه[31] وهكذا كانت اهتمامات الاهوانى التى تنوعت واتسعت ما بين : الترجمة وتقديم ومراجعة الترجمات المختلفة والتحقيق والتأليف فى تاريخ واتجهات المذاهب الفلسفية المختلفة : يونانية واسلامية ، حديثة ومعاصرة . ففى مجال الترجمة [وقد كان يترجم عن الانجليزية فى الأغلب وأحياناً عن الفرنسية] وقدم لنا ترجمة كتاب ول ديورانت « مباهج الفلسفة » وكتاب ديوى « البحث عن اليقين » وكتاب اميل بوترو « العلم والدين فى الفلسفة المعاصرة » وعرض الإخيرين فى « تراث الإنسانية » [المجلد الأول والثانى على التوالى] وشارك محمد مرسى احمد فى ترجمة كتاب برتراندرسل اصول الرياضيات ، وراجع ترجمته « مقدمة للفلسفة الرياضية » كما راجع ترجمة كتاب ريسلر « الحضارة العربية » وكتاب ديوى « المبادىء الاخلاقية فى التربية » وكتاب رئيس هويسمان « الاستطيقا » وقدم له ترجمة كتاب ستيس : « الزمان والازل مقال فى فلسفة الدين » .



وحقق فى الفلسفة اليونانية ــ الذى يعداول مصرى قام بتدريسها والتأليف فيها ـ كتاب النفس لارسطو وكتاب ــ أيساغوجى « لفرفريوس الصورى . وفى الفلسفة الاسلامية : رسالة الكندى الى المعتصم بالله فى الفلسفة الاولى ، والذى كتبه عنه دراسة هامة تعد الاولى بعد دراسة مصطفى عبد الرازق . كما حقق له رسالة العقل (ضمن كتاب تلخيص النفس لابن رشد) كما كتب عن فضائل الامم فى نظر الفارابى ثانى ثالوث فلاسفة المشرق والثالث ابن سينا الذى خصص له دراسة هامة فى سلسلة نوابغ العرب وحقق له وعنه الكتب الاتية : منطق الشفاء ، الذى قام بعرضه بعد ذلك فى تراث الإنسانية [المجلد الثالث] وحقق كتاب يحيى بن احمد الكاشى « نكت فى احوال الشيخ الرئيس ابن سينا . وتناول نظرية ابن سينا السياسية [مجلد كلية الاداب المجلد ١٧ ج ٢ ديسمبر ١٩٥٥] وتحدث عن الفرق « بين الإنسان والحيوان » عنده فى العدد الذى خصصة مجلة الثقافة عن ابن سينا [العدد ٦٩١ مارس ١٩٥٢] بالإضافة إلى تخصص فصل هام عنه فى كتابه عن « الفلسفة الاسلامية » اضافة إلى ما كتبه بالانجليزية . وفيما يتعلق بفلاسفة المغرب فقد كتب عن « الفلسفة فى الاندلس : الدور الاول ــ دور النشأة [م . ك . الاداب م ١٥ ج مايو ١٩٥٣] وتحدث عن « تاريخ العلم عند ابن خلدون » فى الكتاب التذكارى عنه ١٩٦٢ وحقق كتاب تلخيص النفس لابن رشدوا ربع رسائل أخرى منها رسالة الاتصال له ، ورسالة الاتصال لابن الصايغ وكتاب النفس لحنين ابن أسحق . وفى علم الكلام حقق الجزء السادس من كتاب المغنى للقاضى عبد الجبار المعتزلى (١٩٦٢) عن التعديل والتجوير وعرض . الكتاب الاشعرى « مقالات الاسلاميين » فى المجلد الثانى من تراث الإنسانية ، كما شارك فى المحاضرات العامة بجامعة القاهرة ببحث عن فضل العرب على الحضارة الاوربية . ٥٨/ ١٩٥٩ . وعن الغزالى فى مهرجان الغزالى بدمشق . كما كتب عن « القومية العربية » و « القيم الروحية فى الاسلام » وسوف نعود اليها بعد قليل .

أما فى الفلسفه اليونانية فأضافة إلى تحقيق لكتاب أرسطو فى النفس وكتاب فرفريوس فقد كتب عن إفلاطون اول الفلاسفة وأشهر الحكماء وأول من أنشأ المدارس الفلسفية العظيمة الذى يعطى له اعلى مكان بين الفلاسفة ويراه جديراً بإن يتوج بالحديث عنه نوابغ الفكر فى الغرب والشرق على السواء . وترجع أهمية أفلاطون عنده إلى كونه جزء من الثقافة العربية حيث نقل إلى الحضارة الإسلامية التى « أتجهت فى أول امرها وجهة افلاطونية قوية » . كما قدم لنا أهم كتاباته ــ وربما أهم ما كتب فى الفلسفة اليونانية ــ « فجر الفلسفة اليونانية قبل سقراط » وهو نص المحاضرات التى القاها عام عام ١٩٥٣/١٩٥٤ وهو فى هذه الناحية يشبه كتاب أستاذه مصطفى عبد الرازق « تمهيد فى تاريخ الفلسفة الاسلامية » . وان كان يختلف عنه فى موضوعه وهو الفلسفة اليونانية التى قام بتدريسها لعدة سنوات بحيث كان استاذاً متميزاً فيها يقول : « عندما انتقلت إلى الجامعة سنة ١٩٤٦ اضطلعت بتدريس الفلسفة اليونانية كما قمت بتدريس فروع أخرى كالمنطق والفلسفة الحديثة وعلم الكلام والميتافيزيقا ، ولكن تدريسى للفلسفة اليونانية لم ينقطع منذ اضطلعت به » . ومن هنا تعمقه فى بحثها ودورسها وتدريسها فقد تنوعت موضوعات تدريسه لها واختلفت عاماً بعد عام وكانت نتيجة ذلك كتاباته المختلفة فيها يقول : « لقد تعودت أن أسلك كل عام طريقة جديدة فى البحث فكنت عاماً ادرس سقراط فقط منذ أول العام حتى أخره ، وهذا يقتضى بطبيعة الحال الرجوع إلى السابقين عليه ، كما يشمل دراسة افلاطون . أو الدرس فى عام أخر افلاطون من بعض محاوراته التى تكشف عن فلسفة القدماء . أو أهتم عاماً بالعلم وعاماً اخر بالرياضة وعاماً ثالثاً بالدين . وهكذا ثم رأيت ان أى دراسة لا تكون مجدية ولا جامعية دون الرجوع إلى المصادر الأولى أى إلى نصوص الفلاسفة أنفسهم ومن هنا كان كتابه الحالى فجر الفلسفة اليونانية » حيث انتهى إلى ما انتهى اليه مؤرخو الفلسفة فى الغرب من وجوب نقل هذه النصوص والاعتماد عليها فى فهم

أراء المتقدمين فنقل معظم نصوص الفلاسفة الذين يتحدث عنهم ويعرض لهم الى العربية حتى يرى فيها القارىء الصورة الحقيقية لفلسفة هؤلاء الفلاسفة . وهو بهذا كما يقول عن نفسه بحق « فتح الباب وارشد إلى الطريق » .

وبالاضافة إلى هذه المؤلفات فقد قدم عدد من الدراسات فى الفلسفة الحديثة تأليفاً وترجمة ومنها « فى عالم الفلسفة » و « معانى الفلسفة » بالاضافة « جون ديوى » وترجماته المختلفة للأخير وليوترو وديورانت . ويمكن أن نشير إلى كتاباته باللغات الاوربية الانجليزية والفرنسية والتى كانت نتيجة لمحاضراته بجامعات أوربية وامريكية أو بحوث قدمت إلى مؤتمرات الفلسفة الدولية . نذكر منها كتابه عن « الفلسفة الاسلامية » بالإنجليزية وهو المحاضرات التى القاها عام ٥٥/٩٥٦* بجامعة واشنطون بسانت لويس ، أرخ فيها لاعلام الفلسفة الاسلامية فى المشرق والمغرب وعقد فى نهايتها فصلاً عن الفلسفة المصرية المعاصرة خاصة لدى : محمد عبده ، مصطفى عبد الرازق ، ابراهيم مدكور والعقاد وسلامة موسى واسماعيل مظهر وزكى نجيب محمود (الانجلو المصرية ، القاهرة ١٩٥٧) كما كتب عن « الميتافيزيقا فى الاسلام » و « تطور المصطلح الفلسفى العربى » بالانجليزية ، « ونظرية ابن سينا السياسية » بالفرنسية .

إلا أن المسألة الهامة التى نريد ان نتوقف عندها فى « خطاب الاهوانى الفلسفى » هى تجاوز اهتماماته لنطاق الابحاث الاكاديمية إلى مجال الحياة الادبية والثقافية العامة خارج الجامعة . فقد عرف فى « ندوة العقاد » وكانت له مع الاستاذ الذى لايقبل أن يناقش مجادلات عنيفة يذكرها أنيس منصور (عن صالون العقاد : ص ١٢٠ ــ ١٢٢ ــ ١٨٠) ويوضح لنا ذلك بصورة أكثر تفصيلاً عبد الفتاح الديدى فى مقالته « وداع الدكتور الاهوانى » (الفكر المعاصر القاهرة العدد ٦٢ أبريل ١٩٧٠) . فقد دفع ايمان الاهوانى بالعلم الى بحث مشكلة السببية فى الفكر الاسلامى وان يسطر مقالاً فى مجلة الكتاب المصرى (مايو ١٩٤٦) عن ابن رشد ، حشد فيه كل طاقاته للإعلاء فى شأن ابن رشد على الغزالى لتمسكه بالواقع

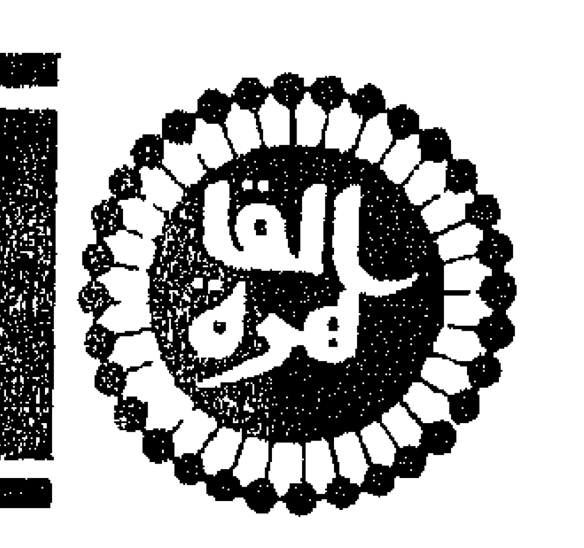


العلمى فالغزالى ينكر الاسباب وابن رشد يثبتها ، والمسلمون أتبعوا الغزالى فتأخروا ، والاوربيون اتبعوا ابن رشد فتقدموا . وتناول العقاد قضية الأسباب بين الغزالى وابن رشد رداً على الاهوانى (الكتاب يونيو ١٩٤٦) وعاد إلى نفس الموضوع فى محاضرة عن الغزالى (نشرت فى الكتاب مايو ١٩٤٨) ولم يكتفى العقاد بذلك بل عاد مرة ثالثة إلى نفس القضية فى كتابه عن « ابن رشد » ثم فى محاضرة بالأزهر عام ١٩٦٠ .

وشارك فى الحياة الادبية ببعض الاعمال الروائية المترجمة مثل رواية « قلب الدنيا » و « الفلاح » لجلويان جركن وفالين جوتزالد وبعض الكتيبات الثقافية العامة حول : « النسيان » « الخوف » ، « الحب والكراهية » ، « اسرار النفس » و « المعقول واللا معقول » بالاضافة للكتب النفسية المبسطة « اسرار النفس » ، « خلاصة علم النفس » « النوم والارق »

ولا يظهر اهتمام الاهوانى بالقضايا الفكرية العامة على المناقشات النقدية والكتابات الادبية والثقافية فقط بل تعدى ذلك إلى مساهمته الفعالة بالكتابة مع كل حدث من احداث التحولات الاجتماعية والسياسية التى شهدتها مصر والمنطقة العربية . مع ثورة يوليو فقد كتب عن « القومية العربية » وهى فكرة من جملة الافكار التى انبثقت فيها الحياة هذه الأيام بوجه خاص ، وهى ليست فكرة مجردة متعالية تعيش فى عالم آخر ، واذا شئنا ان نتبين ملامح هذه الفكرة علينا أن ننظر اليها فى سلوك الناس الذين يصطنعونها والذين تدور فى رؤوسهم وتميز أعمالهم وانماط سلوكهم وتصرفاتهم . . والقومية العربية من المبادىء الهامة التى ذاعت فى مصر والشام والعراق وتبنتها ثورة يوليو ، وكتب عنها الاهوانى عام ١٩٦٠ وفى نفس اطار الافكار التى ذاعت وانتشرت مع الثورة ، الدعوة إلى الاسلام واتخاذ موقف من الشيوعية وقد شارك الاهوانى مع غيره فى الكتابة عن : « الاسلام وغداً و « الشيوعية اليوم غداً » .

والكتاب الذى واكب مبادىء ثورة يوليو التى تبلورت فى الميثاق الوطنى ، والذى يدل دلالة واضحة على ارتباط كتابات الاهوانى بالقضايا العامة هو كتاب « القيم الروحية فى الاسلام » والصادر عن المجلس الاعلى للشئون الاسلامية ١٩٦٢ . فالكتاب يبدأ باحد فقرات الباب السابع من الميثاق . التى تقول : « ان القيم الروحية الخالدة النابعة من الاديان قادرة على هداية الإنسان وعلى اضاءة حياته بنور الايمان . ويرى الاهوانى ان هذه الفقرة ليست هى الأشارة الوحيدة التى جرت على لسان جمال عبد الناصر وهو يعلن الميثاق « الذى تسرى فى سطورة خلال ابوابه العشرة الفاظ القيمة والقيم » . وهو يهدف عن كتابة كما جاء فى مقدمته أن يسهم فى اذاعة الوعى بالميثاق الذى ارتضاه الشعب بإن نوضح مفهوم القيم أولاً ، وأن نبين فضل القيم الروحية الخالدة على المادية الزائلة ثانية ، وأن نؤكد هذه القيم الروحية بالرجوع إلى تراثنا الاسلامى نستوحيه وننفض عنه ما نخشاه من غبار الجمود والتقليد (ص ٧) . . وهو حريص على وجوب الثورة فى القيم كما حدثت ثورة سياسية واجتماعية . . . اشتعلنا مع ثورة يوليو . فهزت مصر بل العالم العربى كله بل ان الثورة فى القيم أكثر ضرورة من أى ثورة أخرى ، لأنها أساس الثورة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية (ص ٨)



دراسة

الله والشيطان والنفس الانسانية

تأليف : كارل جوستاف يونج
ترجمة : شاكر هيكل

قد عرفنا منذ خمسين سنة — أو كان معروفا — أن هناك اللاشعور معادل للشعور ، وقدم علم النفس الطبى التجارب الضرورية ، والادلة العلمية على ذلك . وأصبح اللاشعور حقيقة نفسية تؤثر بالدليل الواضح على الشعور ومحتوياته ، لكن لم ينتج عن ذلك آثار عملية ، ومازلنا نمارس حياتنا فى التفكير والعمل السابق كسابق عهدنا دون وعينا باللاشعور ، ونتخيل أنفسنا راضية وسليمة ولم نفكر فى خداع دوافعنا ، ولم نسال أنفسنا كيف يشعر الانسان فى داخله بالاشياء التى تتم فى الخارج ؟ وهذا يدل على نوع من الاستهتار الظاهرى وعدم التعقل — وهو غير صحيح نفسيا — لمراقبة رد الفعل ووجهة نظر اللاشعور .

ويستطيع شخص ما أن ينظر إلى معدة الانسان أو قلبه بنوع من الإزدراء على انهما شىء بلا أهمية أو قيمة ، لكن هذا لا يمنع الافراط فى الأكل أو زيادة المجهود عن كونه نتيجة تؤثر على الانسان ككل .

وقد نعتقد ان الاخطاء النفسية وما يترتب عليها يمكن التخلص منها بمجرد الكلمات ، وحيث أن النفس لا تعنى أكثر من أنها نفس « بالنسبة لمعظم الناس . ولا يستطيع أى فرد أن ينكر أنه بدون النفس لا يمكن أن توجد الأرض وكذلك الحياة البشرية .

وعلى هذا فإن كل شىء — فى الواقع — يعتمد على النفس الانسانية ووظائفها وأن لها قيمة اساسية فى كل المجالات .

وأحيانا يعتقد بعض الأفراد أنه يمكن تحديد الخير والشر بمهاجمة الحيوانات المفترسة والتغلب على الكوارث الطبيعية ، والحد من انتشار الأوبئة بصورة واسعة . لكنه ببساطة يرجع إلى النفس البشرية وتقلباتها .

ولا يحتاج دماء العالم — فى معظم الاحيان — الا لنوع من القلق الطفيف فى تفكير بعض كبار الحكام حتى يودوا بالعالم إلى الهلاك والدم والاشعاع حيث ان جميع الوسائل التكنيكية الضرورية لهذا الامر جاهزة وعلى الجانبين ، ووجود وعى معين جازم غير محكوم باى مقاومة داخلية يؤدى إلى الانغماس فى ذلك بسهولة كما نرى فى مثال الحاكم الأوحد .

ومازال وعى الانسان المعاصر يلتصق بالموضوعات الخارجية التى يجعلها مسئولية خاصة وكما لو أنه يتوقف عليها اتخاذ القرار ، حيث أن الحالة النفسية للأفراد يمكن أن تحرر نفسها من الموضوعات ، ويمكن أن يعتبرها بعيدة عنه بالرغم من عدم معقولية هذا الامر الذى يمكن ملاحظته كل يوم ويمكن أن يحدث لأى فرد ويرجع خذلان الضمير فى عالمنا الآن — إلى تضخم الغريزة بصفة أولية ، لتطور العقل الانسانى عما كان عليه فى العصور السحيقة . ويستطيع الرجل القوى ان يتغلب على الطبيعة كلما كانت معرفته ومهارته واضحة فى ذهنه بصرف النظر عن الطبيعة والاغراء العرضى ولذلك تسود اللامعقولية مشتملة على النفس الموضوعية التى لا يمثل الوعى فيها أى وضع .

وحيث أن العقل الواعى ذاتى فان اللاشعور موضوعى ويعبر عن نفسه بصفة رئيسية فى أشكال المشاعر المتبادلة والتخيلات والعواطف والدوافع والاحلام ولا يستطيع أى واحد يحدد ذلك بصورة موضوعية ومازال علم النفس — حتى اليوم — هو العلم الذى يشمل على محتويات الشعور ويستطيع قياسها بدرجة ممكنة بالمستويات الجماعية ، وتصبح النفس الفردية مجرد عرض لظاهرة عشوائية بينما اللا شعور هو المعبر عن نفسه حقيقة وبطريقة غير عقلية ، ويعتبر الوجود الانسانى مجهول تماما وليس هذا نتيجة للاهمال أو نقص فى المعرفة ولكن للمقاومة المطلقة . حيث تعتبر المقاومة المطلقة سلطة ثانية بجانب الذات وتعتبر تهديدا ايجابيا لها بينما الذات تعتبر نفسها هى صاحبة السيادة بدون منازع . ومن ناحية أخرى فان الشخص المتدين قد تعود على التفكير فى أنه لا يوجد غير سيد واحد لهذا الكون ، ويؤمن بان الله — وليس هو — يضع النهاية .

وان الشخص المتدين — كما أن أى شخص يستطيع أن يقوم بذلك — يقع مباشرة تحت تأثير رد فعل اللاشعور وهو يطلق على هذا الاثر أن عملية الضمير ، وإذا كانت الخلفية النفسية تنتج ردود فعل مخالفة عن الاعمال الاخلاقية فان الانسان المتدين يقيس ضميره بمقياس الاخلاق التقليدى والتراث الجمعى ، ويحاول أن يستعين جاهدا بالكنيسة . وحيث أن الفرد — فى النهاية — يستطيع أن يتمسك بمعتقداته وظروف وقته لا تتطلب تأكيدا قويا على تفرده ، الذى يستطيع أن يعيش فى هدؤ مع هذه المعتقدات . لكن الموقف يتغير عندما يستطيع الانسان ذو العقلية الموسوعية الموجه بعوامل خارجية ان يفتقد معتقداته الدينية كما هو الحال اليوم .

ويجد الشخص المتدين نفسه مضطرا إلى تعليم نفسه على أسس معتقداته حيث ان قوة الايمان الذاتى لم تعد تكفى ، ويتعامل بحذر مع الكنيسة التى تهتم أكثر بالايمان على أن فضل الإنسان من ناحية الارادة الخيرة والمنفعة ، ومكان الايمان لم يكن فى الوعى ولكنه بطريقة تلقائية يجعل الانسان فى علاقة مباشرة مع الله . ونحن نسأل الآن . هل أى تجربة دينية أو اتصال مباشر مع الله يمكن أن تحفظنى كشخص فرد من الذوبان فى المجموع هناك اجابات جاهزة لهذا السؤال عندما يكون الفرد راغبا فى تحقيق احتياجاته الملحة وتحقيق ومعرفة النفس ، أما إذا سار على هواه فلن يتوصل إلى بعض الحقائق الهامة عن نفسه لكنه سيكتسب ميزات سيكولوجية وسوف ينجح فى الانتباه لكل ما هو دقيق ، وسوف يتعرف على الوقار الانسانى ويكون على طريق الخطوة الاولى لاسس الشعور تجاه اللاشعور الذى هو المتاح للتجربة الدينية . ونحن لا ندعى اللا شعور فى هوية مع الله أو يحل محله . لكنه الوسط الذى تنبع منه التجربة الدينية .

وحيث أن هذه التجربة صعبة التحقيق ، فان الاجابة تكمن فى نطاق المعرفة الانسانية حيث ان معرفة الله مشكلة متعالية .

ويتمتع الشخص المتدين بميزة مريحة عندما يستطيع الاجابة عن الاسئلة الصعبة التى تهدد حياتنا ففكرته واضحة عن وجوده الذاتى على أنها الارتباط العميق بالله ، حيث ان اللاشعور يتسم بالرمزية .

ولا يحتاج وجود التجربة الدينية إلى برهان لكنها ستظل معرضة للشك مادامت الميتافيزيقا وعلم التوحيد يطلق على الله أو الالهة أنها الاساس لهذه التجارب . والسؤال لا معنى له فعلا حيث ان الاجابات نفسها تتسم بالشمول الذاتى الخارق للطبيعة لهذه التجربة ، وأى فرد يرتبط بهذه التجربة لا يستدعى ان يكون فى وضع الاندماج مع التأمل الميتافيزيقى أو الابستمولوجى ويتبقى المطلق ولا داعى للبراهين المجسمة . ونظرا إلى الجهل العام والتحيز ضد علم النفس فمن الخطأ النظر إلى تجربة الفرد التى تجعل احساسه بوجوده وتبدو كما لو أن جذورها تؤدى إلى التحيز الفردى ويوصلنا إلى الشك .

ما هو الخبر الذى يأتينا من الناصرة . .؟ اللاشعور — إذا لم ينظر اليه بوضوح كنوع من الرفض التام تجاه العقل الواعى . يكون مجرد طبيعة حيوانية ، وفى كل الحالات فانه قدر غير محدد ولا منظم ولذلك سواء كان يحمل كثيرا من التقدير أو غيره ، فان ذلك يكون باطلا ونرفضه لكونه متحيزا . وهذه الاحكام تعتبر غريبة بالنسبة لكثير من المسيحيين حيث ان المهم قد ولد فوق قش فى اسطبل بين حيوانات اليفة ، وقد يكون هناك مبرر للزهو لو أنه ولد فى المعبد ، وبنفس الطريقة فان الرجل العادى يبحث عن التجربة الخارقة فى التجمعات البشرية التى تزوده بخلفية مهيبة عن الروح الفردية وحتى الكنائس المسيحية تشارك فى هذا الوهم الضار .

وان اصرار علم النفس على أهمية العمليات اللاشعورية للتجربة الدينية ، يتفق فيه الجميع وتتساوى كل الاطراف سواء المؤمن أو المتطرف ، ويكون العامل المؤثر بالنسبة للمؤمن من الوحى التاريخى الذى يأتى للانسان من الخارج ، ويعتبر لغو فارغ بالنسبة للملحد ، ولا توجد وظيفة دينية للانسان اطلاقا فيما عدا الاعتقاد بالمذهب أولا وياتيه الايمان القوى بعد

ذلك ، وهناك خلاف واضح بين المعتقدات المختلفة حيث يعتقد كل منهم انه صاحب الحقيقة المطلقة ، واصبحنا الان نعيش فى عالم متوحد حيث ان المسافات تستغرق ساعات وليست اسابيع أو شهور ، وأصبحت العناصر القديمة تعرض فى متاحف السلالات واصبحوا جيرانا لنا ، وما كان يعتبر بالامس امتيازات اثنولوجية صارت اليوم مشاكل سياسية اجتماعية سيكولوجية وأصبحت ايدولوجية كل من نصفى الكرة الارضية فى تلامس مباشر ولن يتاخر الوقت طويلا عنه تصير مشكلة الفهم المشترك فى هذا المجال اكثر حده .

وكى يتوصل الانسان إلى نوع من الفهم فان هذا مستحيل دون الاقتراب من فهم وجهات نظر الاخرين ولابد للادراك ان ينعكس على كلا الجانبين ، وسوف يتجاوز التاريخ بدون شك عن الذين يدعون إلى مقاومة هذا التطور الحتمى ، وحيث أن الضرورة السيكولوجية والرغبة يرتبط بما هو جوهرى وخير فى تقاليدهم .

وبالرغم من كل الاختلافات فان وحدة الجنس البشرى تؤكد نفسها بطريقة لا تقاوم ، وبهذه المناسبة فان المذهب الماركسى قد خاطر بمقوماته ، بينما يأمل الغرب فى الكمال من خلال المساعدات الاقتصادية والتكنولوجية ، ولا تهمل الشيوعية الاهمية القصوى للعنصر الايدولوجى وشمولية المبادىء الاساسية ، وتشاركنا دول الشرق الأقصى فى ضعفنا المذهبى .

وعندما ينهار العامل السيكولوجى فان اشياء وخيمة تحدث ، ومازال عندنا الوقت لنحاور أنفسنا فى هذا الامر ، وبالنسبة للوقت الحاضر ستظل هذه رغبة تقية لان المعرفة بالذات بالاضافة إلى كونها رغبة منتشرة ويبدو انها غير سارة ومثالية وتظهر فى الاخلاقيات وتظل ظلا (١) : سيكولوجيا حيث تنكر من أى وضع على الأقل بدون كلام وان العمل الذى يواجهنا الان بحث لا يقهر ويجعل طلباتنا للمسئولية إذا لم تكن مذنبين باى نوع من الخيانة للعقيدة وتعلن عن نفسها كنوع من الارشاد والتاثير الشخص لمن يملك الذكاء الضرورى لفهم وضع العالم الذى نحيا فيه .

ويمكن ان يتوقع الفرد منهم اثارة وعيهم ، وحيث أنها لم تكن موضوعا للفهم الذهنى ولكنها فى النهاية نوع من الاخلاق ، ولسوء الحظ لا يوجد سبب للتفاؤل ، وكما نعرف فان الطبيعة تعلن عن نفسها بنعمها التى تتصل باعماقنا بالذكاء العالى لهداية القلب ايضا ، وكما هو معروف فعندما يوجد شخص فلابد أن يحتاج للاخر حيث توجد الشخصية والكفاءة والصورة الكاملة عن الاخرين وان التناقض بين الذكاء والشعور الذى يكون بين طريقة واحد فى أحسن الاوقات هو الجزء المؤلم فى تاريخ نفسية الانسان .

ولا يوجد اى معنى فى صياغة عملنا الذى يفرض علينا عمرنا كمطلب اخلاقى . ونستطيع — فى احسن الحالات — ان نجعل موقف العالم السيكولوجى واضح الرؤية من خلال اى غشاوه وان نحمل الكلمات كل ما نقدر من معانى ، ونحن نامل للانسان فهما واضحا وعزيمة جاده ، ولن نستمر بعد ذلك فى مزاولة ترديد الافكار والتصورات السالفة واخيرا فأن الحقيقة ممكن أن تنتشر مثل الاكذوبة الشائعة .

بهذه الكلمات أحب أن أوجه انتباه القارىء إلى الصعوبات التى عليه مواجهتها ، وقد تربى الجنس البشرى على القهر ، الذى يسببه الديكتاتور ، وهذا ما تكبدناه من أيام عن اسلافنا الذين اذنبوا فى حقنا وبعيد عن الهمجية وحمامات الدم التى اقترفتها الامم المسيحية فيا بينها عبر التاريخ الاوربى . فان الاوربى يعتبر مسئول عن كل الجرائم لتى ارتكبها ضد الملونين اثناء الاستعمار . وعلى ذلك فان الانسان الابيض يحمل على كتفيه حملا ثقيلا .

وهى صورة قاتمة للرجل العادى ، وان الشيطان الذى اتى ليقود الانسان فانه بلا شك يقطن فى داخلنا وهو عملاق كبير . وتتكلم الكنيسة عن الخطيئة الاولى وتتبع خطاها عندما زل ادم وحواء لاول مره ، وتتكلم عنها بطريقة مهذبة وتنسى ان الحالة خطيرة تماما وهى حالة الشيطان المحفورة فى أعماقنا بعنف .

ومنذ ان اعتقد الانسان ان مجرد ما يمليه الوعى . فانه ينظر إلى نفسه على أنه مهم ويضيف الغباء إلى الظلم رغم ذلك لا ينكر أن الأشياء المفزعة تحدث وستظل تحدث لكن فى الوقت نفسه يرتكبها الاخرين ، عندما ترجع هذه الاعمال إلى العصور القديمة فانهم يلقونها بسرعة إلى بحر النسيان ، وهذه الحالة المزمنة من التبلد الفكرى نعود مره أخرى ونطلق عليها الاخلاقية .

وان التناقض الحاد الذى يواجهنا هو فى الحقيقة ان لاشىء نهائى ولا شىء يقود إلى الخير ، وان الشيطان والاحساس بالذنب وعدم راحة الضمير والهواجس الغامضة ماثلة امام اعيننا لو حاولنا ان نراها . وقد شعر الانسان بهذه الاشياء ، وحيث انى واحد من الجنس البشرى المشارك فبالتالى انا مذنب مع الاخرين ، واحمل عبئا ثقيلاً لا يتغير ولا تزيله الكفاءة أو رغبة الجميع فى أى وقت ، ومن الوجهه الشرعية فنحن بطبيعتنا غير مرتكبى الجرائم ونشكر لذلك طبيعتنا الانسانية غير أنه فى الواقع تنقصنا القدرة المناسبة لننغمس فى هذا الخليط الخبيث .

ولا يستطيع اى واحد ان يخرج من نطاق الظل الجمعى الاسود للانسانية حيث ان الجريمة تقبع فى الاجيال السابقة وما زالت تحدث لليوم وانها ستظل مظهرا للوضع المقلوب التى تكون فى كل وقت موجوده ، وعلى هذا فلكل منا تصوره عن الشر . حيث ان الانسان الغبى هو فقط الذى يلغى ذلك باستمرار من طبيعته وفى الواقع فإن الاهمال احسن وسيلة لجعل نفسه اداة للشر ويعاون فى ذلك السذاجة وعدم الفائدة فى انتشار الاوبئة ويظل اللاشعور عدوى للمرض ، وعلى العكس فان يقود إلى انعكاس عدم التعرف على الشيطان فى داخل كل منا والاخرين ، وهذا يقوى الوضع المواجه بطريقة مؤثرة حيث ان الانعكاس يحمل

الخوف الذى نحمله طواعية وبشعور سرى للشيطان على الجانب الاخر من جسامة تزايد التهديد .

ما هو الا سوأ ؟ ان النقص فى بصيرتنا يحرمنا من كفاءة التعامل مع الشر ، ونجد معارضة قوية لا هم التقاليد المسيحية ، وهذه احدى سقطاتنا الكبرى فى السياسة ، واخبرونا ان ممكن مجابهة الشر بالابتعاد عنه ودون الاشارة اليه ، حيث ان الشر يعتبر فالا سيئا كنوع من التوتم وشىء يثير الخوف . وهذا اتجاه الحواريين تجاه الشر والمظهر الخادع — رغم ميلنا الأولى له — بان نغلق عيوننا عنه وبعض الامور الاخرى .

وبالنسبة للعهد القديم ، فتوجد الفترة التى يفترض فى ان يلقى الشر بعيدا فى البرية ولكن إذا استطاع الانسان ان يتجنب التحقق من الشر دون ان يكون له فى ذلك اختيار فذلك يقوم على الطبيعة الانسانية نفسها وهذا يستدعى تخطى المرحلة السيكولوجية كنوع مساو ومشارك للخير ، وهذا التحقيق يقودنا مباشرة إلى الثنائية السيكولوجية وهى تتشكل بطريقة غير واعية فى الانسان السياسى العالمى ، وزيادة على ذلك انحلال اللاشعور بالنسبة للانسان المعاصر شخصيا ، ولم تأت هذه الثنائية من التحقق ولكن بالابتعاد عن الحالة والعودة اليها وهى فكرة غير محتملة ويمكن تأخذ على أنها نوع من الاحساس بالذنب وهذا يدعونا إلى التأكيد أن الشر يوجد فى المجرم الفرد أو مجموعات المجرمين بينما نغسل ايدينا فى البراءة متجاهلين رغبتنا فى الشر ولا تستطيع الزندقة أن تستمر فى جريانها ، لأن الشر — من خلال التجربة المرئية — يمكن فى الانسان إذا لم — وهذا يتفق مع وجهة النظر المسيحية — يفترض أحد من البداية مبدأ ميتافيزيقى للشر ، وميزة وجهة النظر هى تمكن فى تحرير ضمير الانسان ومن مسئولية وخداعة للشيطان ، والتقدير الصحيح السيكولوجى لهذه الحقيقة أن الانسان مجرد ضحية لنفسه وليس مخترعا لها . وباعتبار ان الشر فى أيامنا هذه يعتبر أساس كل شىء لالم الجنس البشرى فى أقصى أعماقه ، ويحظر للانسان أن يسأل نفسه كيف يتم ذلك ، رغم كل تقدمنا لارساء قواعد العدالة فى الطب وفى التكنيك وكل اهتماماتنا بالحياة والصحة ، وان آلات الدماء الرهيبة قد اخترعت للتمكن من القضـاء عـلى الجنس البشرى . ولا يستطيع أى انسان ان يطلق على الفيزيائيين الذريين أنهم عصابة من المجرمين بسبب مجهوداتهم التى آخر ثمارها القنبلة الهيـدروجينية ، وان ما قاموا به من عمل ذهنى رهيب أدى إلى تطور الطبيعة النووية بواسطة رجال كرسوا أنفسهم بعملهم بجهد عظيم وتضحية نفسية وان انجـازاتهم الاخلاقية قد جعلتهم يستحقون المجد باختراعهم شىء مفيد وخير للبشرية ، لكن حتى ان أول خطوة عبر الطريق الطويل للاختراع ممكن أن تكون نتيجة لقرار الضمـير ويلعب فى ذلـك الاحساس دورا هاما ومن ناحية أخرى فان اللاشعور يقدم معونات حاسمة فى هذا الموضوع .

وليست قوى الشعور فقط هى المسئولة بمفردها عن النتيجة ، ويكون اللاشعور بطريقة أو أخرى مسئولا بأهدافه الواضحة المحسوسة ونواياه ، وله ضلع هام فى الموضوع ، فإذا وضع سلاحا فى يدك فانه يهدف بالتاكيد إلى نوع من العنف ومعرفة الحقيقة هو هدف العلم الأول ، وإذا تبعنا بشوق زائد الضوء فاننا سننفذ به من خلال الظلمة ، وقد يكون شخص ما عنده انطباع عن القضاء والقدر اكثر من التبصر وليس انسان هذا العصر اكثر ارتكابا للشر من انسان العهد البدائى أو القديم ولكن يرجع ذلك إلى أنه يمتلك الوسائل الفعلية التى تمكنه من ارتكاب الشر حيث ان وعيه قد اتسع وتميز والقى بـطبيعته الاخرى خلفـه ، والمشكلة التى نواجهها الآن هى ان العقل وحده لم يعد كافيا .

وفى النظرية . فان ذلك يتفق مع الفكر الناتج من التجارب المميزة ، ونحن لا نرهب الانشطار النـووى لخطورته ولكن خوفا من الشر الذى لا يراه الانسان ولكنه يتوقعه دائما وفى اشكال مختلفة ، ورغم ان الانسان يعرف أنه باستخدام هذا السلاح فانه يضع نهاية للحياة الانسانية على الأرض وأن — الخوف من الدمار الشامل سوف يقودنا إلى الفزع وتظل امكانية حدوثه معلقة فوق رؤسنا مثل سحابة قائمة ، حيث لا يوجد معبر نصل عليه إلى عالم النفس الأرحب ، وكذلك سيؤدى بنا الانقسام السياسى إلى حالة شابهة وإذا استطاع الوعى بمعناه الأوسع والأشمل ان يـزل الانقسام والانشقـاق فى النفس ، ثم يأتى من يعرف أن يهاجم . ولكن حتى ان النفس الانسانية الأصفر والمفعمة بالحيوية — دون الاهتمام بانفسها — تظل نوعا من اللاشعور وغير معروفة حتى الآن . وسوف يستمرون فى التراكم وانتاج الكتل المجتمعة والحركات الجماهيرية التى لن تكون موضوعية ولا معقولة للمراقبة أو ان تؤدى إلى نهاية جيدة ، وجميع المجهودات المباشرة التى تمت لم تكون سوى تخزين للظل . حيث ان الغالبية قد خدعت بالوجود الوهمى للعمالقة انفسهم .

وأن العامل الحاسم يقبع داخل الانسان الفرد الذى يعرف عدم الاجابة عن مذهب الثنائية . وسوف تبدأ هذه الهوة أمامه من خلال الاحداث الاخيرة فى تاريخ العالم ، فبعد ان عاش الجنس البشرى قرون عديدة فى ظلال العقيدة بان الله الواحد قد خلق الانسان على صورته كوحدة صغيرة ، وحتى يومنا هذا فان الناس فى حالة لا وعى تماما بحقيقة أن الفرد ما هو الا خلية فى أجزاء البنية العالمية وعلى ذلك فهو داخل فى صراعاتها ، وهو يعرف أنه ككائن بشرى سواء كان كبيرا أو صغيرا فهو لا معنى له ويشعر انه ضحية لقوى لا يستطيع التحكم فيها وعلى ذلك يتقوقع داخل نفسه ضد الظل والخصم الذى يعتبر مساعد خفى للآلية المظلمة للسياسة المتوحشة .

ومن طبيعة الاتجاهات السياسية ان ترى دائما الشر فى المعارضين لهم ، كما ان للفرد ميلا لا يحمى للتخلص من كل شىء لا يعرفه ولا يريد ان يعرفه ولا يريد أن يعرف عن نفسه خداع

الاخرين ، ولا شيء يؤدى إلى انقسام المجتمع مثل هذا الرضاء الاخلاقى ونقص المسئولية ، ولا شيء يحفز الفهم والتقارب اكثر من ابعاد الاسقاطات ، وهذه التصحيحات الضرورية تحتاج إلى نقد الذات لأن الفرد لا يستطيع أن يطلب من الآخرين الابتعاد عنه ولا يحاول ان يتعرف عليهم بالشكل الذى هم عليه باكثر مما يتيح الفرد عن نفسه ، ونستطيع ان نتعرف على تميزاتنا وخداعنا من خلال معرفة سيكولوجية أوسع عن أنفسنا وعن الاخرين ونحن مستعدون للشك فى الصدق المطلق عن تخيلاتنا فى حالة المقارنة بالتامة بالوعى الكامل بالوقائع الموضوعية .

ونجد أن فكرة النقد الذاتى — وبصورة واضحة — رائجة فى البلاد الماركسية ، لكنها ثانوية لاعتبارات أيدولوجية لأنها لابد ان تخدم الدولة وارتباطات الناس بالأخرين ليست متعادلة ولا حقيقية ، والدولة ليس لها اتجاه لاثارة وتحفيز التفاهم المشترك حيث تلجأ إلى تفتيت العلاقة بين الانسان والانسان ، وتدعو إلى العزلة النفسية للفرد وتؤكد على مزيد من عدم الترابط بين بين الافراد . ومزيد من التماسك للدولة .

وبدون شك فان الدول الديمقراطية كذلك — المسافة بين الافراد طويلة وأبعد من تحقيق أو تبعث على رفاهية الجماهير أو رضاء حاجاتنا النفسية ، وحقيقية قد تمت محاولات كثيرة لازاحة عدم التوازن الظاهر للمتناقضات الاجتماعية بالتجاء الناس إلى المثالية والحماس والضمير الاخلاقى لكن قد ينس الفرد أن يطبق النقد الذات للاجابة على السؤال من الذى يصنع الاحتياج المثالى . . ؟ فربما حاول شخص ما ان يقفز على ظله كى يدمر نفسه بوضع بروجرام مثالى لكى يدفع عنه بالذنب . وكم يكون مدى الاحترام الأخلاقى فى هذا التخفى فى الألوان الخادعة فى عالم مملؤ بالظلمة . ولابد لمن يتكلم عن المثالية أن مثاليا لليس فى كلماته ولكن فى افعاله .

وان تكون مثاليا فبهذا مستحيل ، وتبقى مسلمة غير محققة . حيث أننا نهتم فى مثل هذا الأمر — ومعظم المثاليات التى تعظ وتستعرض امامنا فانها تكون جوفاء الصوت ، ويوافق عليها فقط عندما يكون نقيضها يسمح بالدخول فيها وبدون هذا النفوذ المقابل فان الأمر يرجع إلى المقدرة — الانسانية الغير معتقد فيها بسبب لزوجها أو شحوبها ، وتصبح مجرد خدعه رغم خدعة رغم استحسانها . حيث ان الخداع طريق غير شرعى للقهر والسيطرة على الجماهير ولا يؤدى إلى أى خير .

والتعرف على الظل يؤدى بنا إلى التواضع الذى نحتاج اليه كى نتعرف على اوجه النقص فينا وهذا هو التعرف الواعى والاعتبار الذى نحتاج اليه فى اقامة علاقات انسانية لا تقوم على التمايز أو النقص . ولهذا أريد أن أوكد على الاختلاف أو الاتفاق للجانب المعارض الذى يقوم على النقص أو الضعف ويحتاج لتقديم المساعدة وعلى الدافع العميق المستقبل . ولا يحتاج الكمال إلى الأخر ، ولكن الضعف هو الذى يحتاج ويبحث عن المساعدة ولا يستطيع أن يواجه شريكه بأى شيء ممكن أن يجبره على موقف نقص وحتى يخضعه ويحدث هذا الاذلال بسهولة حيث تقوم المثالية فيه بدور الخصم .

ويجب الا يأخذ هذا النوع من التلأملات على أنه زيادة فى العاطفة حيث ان مشكلة العلاقة الانسانية والالتحام الداخلى لمجتمعنا هو نوع مهم بالنظر لكون الذرات المحبوسة لجماهير الناس التى تشكل علاقتها الخاصة نوع من فقدات الثقة حيث ان العدالة غير مؤكدة فى الوقت الذى تعمل فيه عيون البوليس وتنشر الرعب ، وعلى ذلك تسقط الكائنات البشرية فى نوع من العزلة الذى هو غرض وهدف الدولة الديكتاتورية لانها تعتمد على التركمات الهائلة الممكنة لاضعاف الوحدات الاجتماعية .

ويحتاج المجتمع الحر من لنوع من الحب الطبيعى لمحاصرة هذا الخطر ، مبدأ يشابه المحبة فى الدين المسيحى ، وهذا الحب لابد منه للرفيق الذى يعانى من النقص فى الفهم نتيجة تصور خاطىء ومن المفيد جدا للمجتمع الحر ان يعطى بعض الاهتمامات لمشكلة العلاقات الانسانية . ومن وجهة النظر السيكولوجية من هذا المنطلق تكون قوة الالتحام والقوة المصاحبة لها . وعندما يتوقف الحب يبدأ الضعف والرعب .

وليست هذه التاملات نوعا من المثالية لكنه نوع فقط للارتفاع بالموقف السيكولوجى . وعلى هذا من الاضعف ؟ المثالية . أم بصيرة الجماهير . . ؟ انها فقط تحتاج للوقت كى تسبب التغيرات النفسية التى تأمل فى تحمل العبء ، وأن البصيرة تشرق ببطء وان تأثيرتها مستمرة أكثر من المثالية المتشنجة التى يبدو انها لن تصمد طويلا .

ان تفكير جيلنا عن محتوى الظل والجزء الداخلى ما هو الا مجرد شيء سلبى ، ولكن الشيء المؤكد أننا من خلال معرفة انفسنا وبتفجير طاقتنا — تعلية أو سمو رواحنا — نتغلب على الغرائز . ان عالمها المتوهم سوف يلقى بعض الظلال عن القوى الهائمة للنفس التى من الصعب الدلوج اليها ، إنها طاقات للديناميات العظيمة ، وتعتمد كلية على الاستعداد والإتجاه الخاص بالشعور حيث أن هذه الاندفاعات للقوى والتخيلات ترتبط ببعضها مع الافكار ومن خلالها سوف تنمو إلى البناء أو الهدم .

ويبدو ان السيكولوجى هو الشخص الوحيد الذى يعرف من خلال التجربة كيف ان الاستعدادات ، النفسية غير محققة بالنسبة للانسان المعاصر حيث يرى انه الوحيد الملزم بان يبحث عن طبيعة الانسان من خلال القوى والافكار التى تمكن الفرد من الوصول إلى الطريق الصحيح عبر المخاطر والظلمات . ولا بد للسيكولوجى ان يتحلى بالصبر والدقة حيث ان هذه اعمال دقيقة ، وعليه الا يثق فى أى تقليد متوارث سواء الواجبات أو الالتزامات حتى تقود الشخص الاخر لأن يبذل كل جهده للرضاء النفس بالدور السهل بأن يقوم بدور الواعظ

الناصح ، رغم معرفة الأفراد بعدم جدية المواعظ الدينية بالنسبة للأشياء المرغوبة .

ونجد ان الشخص يكرر نفس الاخطاء السابقة بدلا من إعمال الذهن بحل المشاكل موضوعيا ومن السهل معالجة المشكلة بالنسبة للشخص الفردى عن معالجة الآلاف حيث أن الفرد يكون على علم واضح بما يعانيه . وان الفرد يعرف جيدا انه لا شيء يتغير على الاطلاق إذا لم يقم الفرد بفعله .

ويتمنى كل فرد الا يستغرق تحقيق هدفه مئات السنين ، حيث أن التحول الروحى للجنس البشرى يسلك الطريق البطيء عبر القرون ، ولا يمكن أن يسرع أو يتوقف بأى عملية عقلية للتفكير ويثمر فى جيل واحد ماذا فى استطاعتنا اذن . . ؟ على أى الحالات فان التغيير فى الافراد الذين يملكون أو يخلقون الفرصة للتأثير على الاخرين المشابهين فى التفكير خلال دائرة معارفهم ممكنة . ولست اعنى عن طريق الوعظ والارشاد ولكنى أعتقد أن الحقيقة واضحة حيث ان أى واحد يتمتع ببصيرة نافذة يستطيع الوصول اليها . وعلى هذا يستطيع الاقتراب من اللاشعور .

وان التمرينيات اللاارادية لها تأثيرها على بيئته ، وان توسيع وتعميق وعية ينتج نوعا من التأثير الذى يطلق عليه البدائيون المانا — وهى قوى الطبيعة مجسدة — حيث أنها تأثير عفوى على مكانة اللاشعور للاخرين ، ويستمر تاثيرها طويلا مادام لم يتدخل فيها العقل الواعى .

ونضالا من أجل معرفة النفس فلابد من نظرة عامة حيث أنه يوجد عامل — رغم كونه مهمل تماما — يناقض كل التوقعات وهذا هو اللاشعور — روح العصر السائدة — وهو مكافىء للشعور ، ويتوقع التغير الدايم .

وأحسن مثال على ذلك الفن الحديث ، فبالرغم من ان له علاقة بالمشكلة الجمالية فانه فى الواقع يقوم بعمل سيكولوجى فى تربية الشعب بتحطيم والغاء ارائهم السابقة عن وجهات النظر فى الجمال الخاصة بالشكل والمضمون ، وتحل اللذة فى العمل الفنى بدلا من المحتوى البارد لمعظم موضوعات الطبيعة التى تفتح الباب بعنف للبهجة والرومانسية باحاسيس قهرية لحب الموضوع ، وتخبرنا اللغة العالمية الشاملة ان الروح التنبؤية للفن قد صرفت النظر عن العلاقات العامة للموضوع — فى الوقت الحالى — إلى الذاتية الاصلية ونستطيع ان نقول ان الفن حتى الآن لم يكتشف بعد ما الذى يربط الرجال سويا رغم كونه يستطيع ان يعطى إنطباعا من نفسيتهم . ونحن فى احتياج لهذا الغرض وان هذه الاكتشافات من الممكن ان تفدينا فى مجالات .

وان الفن العظيم قد استمد ينابيعه من الاسطورة ومن العملية اللاشعورية للترميز التى تتواصل عبر السنين التى تعبر بوضوح عن روح الانسانية ، وان سوف تستمر اصل كل ابداع فى المستقبل ، وان تطور الفن الحديث بما فيه من عدمية ظاهرة تتجه نحو الانسحاق ، يجب ان تفهم كفرض وظاهرة لدمار والعالم واعادة تشكيلة .

وتعلن هذه الحالات عن نفسها فى كل مكان سياسيا واجتماعيا وفلسفيا — رغم كوننا نعيش فى العصر الذى اطلق عليه اليونانيون العصر الذهبى — لتحولات الآلهة للمبادىء الاساسية والرموز وهذه خاصة لعصرنا التى هى بالتاكيد من اختيارنا الواعى . وسوف تهتم الاجيال القادمة بهذه التحولات الهامة وان لم تفن الانسانية نفسها خلال القوة للتكنولوجيا والعلم .

ونواجه الآن — مثلما عانينا فى بداية العصر المسيحى — مشكلة التدهور الاخلاقى الذى لم يعد يجارى التطور العلمى والتكنيكى والاجتماعى ولذلك فان الاخلاقى حالة سباق أو رهان ، وتعتمد تماما على المقومات السيكولوجية للانسان الحديث . هل هو قادر أن يكبح قوته حتى لا يدمر العالم ؟ هل هو واضح بالطريق الذى يسكله ؟ وما هى نهاية الطريق الذى يتخيله لموقف العالم وموقف نفسه ذاته ؟ . هل يعرف أن على حافة فقد خرافة حفظ الحياة للانسان الداخلى التى وهبتها له المسيحية ؟ هل يعلم أن وراء ذلك ستكون كارثته ؟ هل يعلم الانسان أن فى كل ذلك نهايته ؟ وأخيرا هل عرف الفرد أنه لم يكن غير كمالة وزن لترجيح كفتى الميزان ؟

وان السعادة والرفاهية تعادل الروح وامتلاء الحياة بالمعنى ، وهذا يمارسه الفرد وليس الدولة التى هى من ناحية أخرى مجرد تقليد متبع لاستغلال الافراد فيما بينهم وبين الأخرين والتهديدات المستمرة على ذاتية الفرد .

والطب الفعلى يعرف شروط رفاهية النفس التى عليها تعتمد رفاهية المجتمع ، وان الظروف الاجتماعية والسياسية فى زمن ما يجب وصفها فى الاعتبار . وترجع أهميتها أنها لا تحدد الفرد فى السراء والضراء ، ونكون مخطئين فى التقدير إذا أعتبرناها العامل الحاسم فقط .

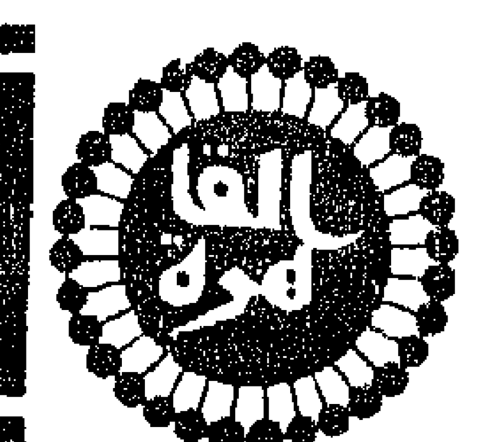
ومن هذا المنطلق . فان جميع أهدافنا الاجتماعية تؤدى إلى الخطأ لو حاولت السيطرة على نفسية الفرد — رغم كونها تعمل من أجله وأحيانا كثيرة تزيل أوهامه . .

وأتعشم — على ذلك — أن طبيب الامراض العقلية الذى كرس نفسه خلال حياته لمعالجة — الاضطرابات النفسية ، أن يسمح له بأن يعبر عن رأيه وبكل التواضع الذى يتصف به كفرد ، فى المشكلة التى تنشأ عن الوضع الدولى اليوم ، وأنا غير متفائل ولا أعيش فى المثالية العليا لكننى مهتم فقط بمصير الكائن الانسانى الذى هو وحده متناهية الصفر . الذى يعتمد عليه العالم اذا قرأنا المسيحية بفهم تام . فان الله نفسه يبحث عن هدفه ◆

God, The devil and the human soul by carl c.G jung

١ ـ المقصود بالظل Shadow عند يونج هو الشخصية المكبوتة غير الواعية والقائمة بذاتها aytonomoes

عن مجلة Atlantic الاميركية العدد المئوى نوفمبر سنة ١٩٥٧





عن عبد الحكيم قاسم

اعتدال عثمان

منذ أن كتب عبد الحكيم قاسم « أيام الإنسان السبعة » حتى « ديوان الملحقات » وهو مشغول بقضايا الوجود الكبرى : الحياة والموت ، ديمومة الزمن وقانون الزوال ، قدر البشر .

كان مشغولا بالمعرفة . والمعرفة تنقسم لديه إلى شقين ، طرفين متناقضين ، لا يلتقيان إلا على حافة نصل القلم ، هما المعرفة الحدسية ومجالها الروح والخيال ، والمعرفة العقلية وقانونها العلم والمادة .

لقد طرح عبد الحكيم قاسم أسئلة الوجود هذه بجسارة واقتدار وحاول أن يقدم إجاباته عليها في أعماله الإبداعية .

إنه يلتقط مفردات الحياة الأولية من عالم القرية : البندرة مركز السنطة ، محافظة الغربية . من هذا المكان المحدود ، الذى يكاد يتوه على خريطة الوادى ، صنع عبد الحكيم قاسم بندرة أخرى ، لا تتطابق مع الواقع ، بل إنها تشحن هذا الواقع نفسه بشحنات كثيفة من المشاعر والأجواء النفسية للبشر ولرموز وتقاليد وطقوس شعبية وأساطير . إنها البؤرة التى تتقاطع فيها المصائر وتحدث التحولات وتتضارب أقدار الناس ، حتى تصبح هذه البقعة المحدودة وكأنها مركز الكون ومنطلق أسئلة الوجود .

لقد استقرت « أيام الإنسان السبعة » فى وجداننا ، وفى الثقافة العربية ، والأدب العربى الحديث بوصفها أحد أبرز علامات الرواية العربية فى الستينيات . وما بين « أيام الإنسان السبعة » و « ديوان الملحقات » نجد علامات أخرى لا تقل أهمية من حيث دلالتها على هذا العالم ذاته : « الظنون والرؤى » « الأشواق والأسى » و « الأخت لأب » و « سطور من دفتر الأحوال » و « طرف من خبر الآخرة » و « قدر الغرف المقبضة » . ولابد لقارىء « المهجرة إلى غير المألوف » أن يتوقف عند رائعته « طبلة السحور » و « رجوع الشيخ » . فضلا عن « المهدى » ذلك العمل غير المسبوق فى الأدب العربى .

يحيلنا العنوان فى « أيام الإنسان السبعة » إلى زمن كونى ، زمن خلق الله للعالم فى ستة أيام ثم استوى على العرش ، وهو أيضا دورة أيام الأسبوع فى نظام فلكى يمثل إيقاع الزمن فى الطبيعة ، واتصافه بالتكرار واللانهائية ويتصل هذا الزمن الكونى بزمن الحدث الروائى ، عندما تتكرر رحلة الدراويش الموسمية لزيارة مقام السيد البدوى ، عند تمام دورة الفلك وحلول موعد الليلة الكبيرة .

وينقسم ذلك الحدث الروائى بدوره إلى وحدات زمنية سبع ، كأيام الأسبوع ، تمثل كل وحدة منها جانبا من جوانب حياة الدراويش ، وواقعهم اليومى ومواجدهم الدينية . وإذ تتصل دائرة الزمن الكونى بدائرة الزمن المعيش فإنهما تتقاطعان داخل وعى الشخصية الروائية الأساسية (عبد العزيز) ، فترتبط كل وحدة زمنية بمرحلة من مراحل عمره . وتكون الفصول السبعة المتتابعة والسلم التصاعدى لوعى الطفل وتطوره فى مرحلة الصبا والشباب ، أى تكون دائرة الزمن الشخصى أو النفسى .

وإذا كانت كل وحدة تتبع مسارا أفقيا متصاعدا لتطور الأحداث ولتطور وعى البطل ، فإن هذا المسار الأفقى للزمن والحدث يتقاطع مع مسارات رأسية متعددة ، تمثل أزمنة وأحداثا أخرى وقعت فى الماضى القريب أو البعيد ، نتلقاها من خلال وعى البطل إن الأحداث المتكررة والأزمنة المتواترة يتم شحنها فى كل مرة بمعان جديدة ودلالات أخصب ، وتلك خاصية مميزة لأعمال عبد الحكيم قاسم ، فالطفل الذى يظهر فى هذا العمل كما يظهر فى أعمال أخرى للكاتب ، ليس هو نفس الطفل وإنما هو طفل يولد من جديد فى كل مرة .

وفى « أيام الإنسان » يمثل وعى هذا الطفل المنظور الذى نرى العالم التخييلى من خلاله . وعلى أولى درجات سلم الوعى فى فصل « الحضرة » يظهر العالم متجانسا مع قانون الكون والطبيعة والبيئة المحيطة . والطفل يرى الأب والدراويش فى إطار هذا التناغم والتجانس . تبدأ الرواية بالفقرة التالية :

« طول عمر الولد عبد العزيز وهو يحب صلاة المغرب .. والأب الحاج كريم يقول فى وقار وترتيل « المغرب جوهرة فالتقطوها » .. ويفرغ الأب من صلاة المغرب ، وينهض ليجلس فى مكانه من

الأريكة فى شرفة الدوار . . كم هو طيب وحبيب ومهيب ذلك الأب ، الحاج كريم » .

إن الزمن هنا يتحدد بمواقيت الصلاة الثابتة ، المرتبطة بنظام التعاقب والتكرار فى الطبيعة . وشخصية الأب جزء من ذلك النظام ، متوائمة معه ، يحيطها إطار دينى شفيف ، لا يشوبه كدر . ويحيط هذا الإطار نفسه مجموعة الدراويش التى تأخذ فى التوافد على دوار الحاج كريم ، « هو رئيسهم وهم محبوه ، وطائعوه ، ومباهون به » . إنهم أناس يشقيهم كدح اليوم ، لكنهم إذ يدخلون الحضرة ويبدأون التسابيح والتراتيل ، يتصلون بالكون والزمن المطلق .

وفى مقابل عالم الدراويش بنفحاته الصوفية الروحانية الآسرة يأخذ وعى الطفل فى التفتح على عالم آخر ، عالم النسوة فى فصل « الخبيز » إذ يبدأن طقوس إعداد الزوادة التى يحملها الدراويش فى سفرتهم السنوية .

هنا تحلق لواعج الجسد كالطيور الجارحة ، الخادشة لوعى الطفل ، مظاهر العرى ، روائح العرق فى هبو الفرن ، وحجرة المعاش المعتمة الساخنة بالأنفاس ، ولدونة جسد العجين واشتعال نيران الحس ، تلقمها البنات بالحطب . قارة مجهولة من الإناث ذوات القربى والغريبات ، صبيات ومتصابيات ، يفجرن جميعا طاقات الحياة والغرائز الأولية فى نفس الفتى . وذلك أيضا لصيق بنظام الطبيعة وناموس الكون .

ودورة إثر دورة من طقوس « الخبيز » المتعاقبة المتكررة يدخل الفتى فى تحولات الجسد من حال اندهاش الحواس وانبهارها إلى حال التشوف والتشوق ، وكأنه أيضا عشق صوفى .

وكما يبدأ الجسد رحلة المعرفة فإن العقل يبحر فى خضم الكتب حيث تتفجر أسئلة الوجود وتفرض نفسها على عقله فتخلخل سلام روحه المتطلعة النهمة . فى فصل « السفر » يقول الراوى ، قاصدا عبد العزيز :



« . . فى الركن كومة كتبه تأملها تحت أغلفتها المتربة ، علته ودواؤه ، تلقيه كلماتها فى المتاهات الغريبة . لم يبق شىء فى عالمه ثابت . معاول المعرفة الرهيبة تدمر تصوراته واحدا إثر واحد . . خلقت فى داخله جسارة ومرارة ، أصبح يدمن وخزها الأليم » .

ويظل وعى الفتى يتراوح بين « الظنون والرؤى » بين « الأشواق والأسى » ، ينفصل بعقله عن جموع الدراويش والمريدين . فى فصل « الخدمة » يقول الراوى :

« أما عبد العزيز فهو وحيد بينهم . ذرات الحديد جميعا انجذبت فى نظام نحو قطب المغناطيسى ، أما هو فهو معدن غريب غير متجانس » .

إنه ينفصل بعقله لكن روحه مفطورة على عشق ذلك العالم . يقول :

« عيون الأب . . أهى التى خلقت فيه التوق لأن يرى مقام السلطان ؟ أهى التى خلقت فيه العجز عن أن يرفض رفضا

تاما . ويقف قائلا « لا » حقيقية قوية ، وينطلق بعيدا عن هذه الجموع » .

إن ذلك العالم الذى بدا للفتى ثابت متماسكا يستمد قوته وسحره وسره من نظام الكون والطبيعة ، كان لابد أن يخضع لقانون آخر ، هو قانون الحركة والتغير ، ذلك أيضا ناموس الكون .

لقد اكتمل عقد الدراويش البديع فى « الليلة الكبيرة » وكان لابد له أن ينفرط . وفى فصل « الوداع » ينبثق الرجل المجذوب المسربل بالحديد — ولذلك أيضا دلالته الرمزية — لينشد أهازيجه ومواويله :

« جت الجبال يمة الهادى
وطاطت ليه
صاح النذير فى الفلا عدى
بحور التيه
دبح الحبيب قلب محبوبة بدمع
العين » .

نعم لقد صاح النذير فى الفلا ، عندئذ أدرك عبد العزيز ، وكان عليه أن يدرك من الأول ، أن عالم الحاج كريم بدأ ينهار .

لقد فرض قانون الحركة والتغير وجوده على الحياة وعلى المكان والناس . يقول الراوى فى فصل « الطريق » .

كان الناس فى الماضى يتحدثون بتؤدة ، ويحبون دوما جلبة ، أما هؤلاء فإنهم ضاجون ، صائتون . . السياسة . . الجمعيات التعاونية . . الإقطاع . . الظلم . . كيندى . . . خروشوف » .

لقد أصبح المقهى مكان السامر وليس الدوار . وبات المذياع يثرثر بأخبار العالم ، عوضا عن تراتيل الدراويش . وينخرط عبد العزيز فى هذا الجمع وينغمس فى ناسه ، « فى قلبه مثل ما فى قلوبهم من المرارة والغضب والألم » .

تلك بعض ملامح هذا العمل الروائى الفذ « أيام الإنسان السبعة » . لقد استطاع عبد الحكيم قاسم تقديم مشاهد كثيفة مشحونة ، شديدة الحيوية والايحاء . ويقينى أن مشاهد مثل « الخبيز » و « الليلة الكبيرة » سوف تبقى طويلا فى ذاكرة الأدب

العربي ، تشع بجمال وحيوية فريدة . في تلك المشاهد يتلقى القارىء الشخصيات وكأنها تتحرك أمامه على مسرح الحياة ، مما يولد لديه إحساسا قويا بالمشاركة والانغماس في الفعل الروائي .

لقد ركز الكاتب على شخصيات الدراويش ، فصور أفعالهم وتفاصيل حركاتهم الظاهرة ، وخلفياتهم الاجتماعية والسلوكية ، وغاص في أعماقهم ، مصورا مباهجهم ومباذلهم . صور عبد الحكيم قاسم كل ذلك بأمانة وصدق وبراعة فنية ، لا تقتصر على الشخصيات الرئيسية فحسب وإنما تمتد إلى الشخصيات الثانوية . ومن قرأ « أيام الإنسان » لن ينسى شخصيات عابرة مثل الرجل المسربل بالحديد أو خادم مقام السيد البدوي ، أو صاحبة بيت الخدمة أو الحاجة شوق وغيرهم .

ولعل قصة « السرى بالليل » من مجموعة عبد الحكيم قاسم الأخيرة « ديوان الملحقات » تمثل ذروة أخرى لفن الكاتب الراحل .

تبدو القصة وكأنها محطة الوصول الأخيرة إلى الرحم الأم ، المستقر واليقين بعد رحلة التطواف والعذاب الممتد .

إنه يقين الموت كما يبدو للوهلة الأولى . لكن المتأمل في القصة يجد بؤرة الحدث تتمركز حول الحياة وليس الموت . أقول ذلك برغم أن عبد الحكيم قاسم يصبح في هذه القصة شاهدا على موته وهو ما يزال حيا . إنها بالأحرى جدل الموت والحياة .

إن الحياة في القصة حركة دوارة صاخبة مثل ماكينة الطحين ، ورطم الجنازير ، وضمضمة الحجر الساحق . تلك فلسفة الطحن ، يقول عبد الحكيم ، « ثم إن قلبي في قبضة الماكينة ما يزال » .

لقد سافر عبد الحكيم ومرت عليه الأعوام وعركته الأيام وتناوبت عليه العلل ، تغير مظهره لكن باطنه ظل مشعا ، كما هو ، متوهجا كما هو ، محبا لكل ما في الحياة ، كما هو . يمشي في الدنيا كما يقول « وفي قلبي ثقلها يتمدد حتى يأتي الفراغ على المعاني التي امتعتني زمانا ، تهت فيها أتأمل فيافيها ، دوغا تأويل » . وبرغم الحيرة والتعب يقول « تربت عيناي على الأشياء ، دون تأريق البهاء البدراني ، ومن اجتماع حس البصر والسمع ، ومن ارهاف جملة العصب ، تتولد البصيرة » .

تلك البصيرة جعلته يرى وحدة الوجود في مخلوقات الكون ، الجميل منها والقبيح . فرحانا بالبومة كان ، وجهها بنت أخت القمر . والخفافيش فئران رقيقة هشة العظام والجنادب يرهقن القوس — من مناشير رجلها — على رصفة جناحها ، وبنات الهواء وبنات الأرض ، من دود وأم أربعة وأربعين ، كلهن يحاوبن حدو الضفادع بالحداء .

تلك هي دائرة الحياة وقد اكتملت حين قال « رنقت مفتونا ببستان النور والحلكة . تنزهت » .

إن دائرة الحياة المتسعة تبدأ وتنتهي في المكان نفسه ، البندرة ، لكنها ليس البندرة فحسب ، كما رأينا في « أيام الانسان » إنها الدنيا التي تاه فيها ، يتأمل فيافيها دوغا تأويل . وهي الكون الذي تتصالح مخلوقاته وتتآلف في انسجام كلي . انسجام لا يهزم هذه المرة ولن يهزم ، ذلك انه يندغم في حقيقة مطلقة هي الموت . ويقين الموت ليس وعيا خاصا بالكاتب ، هذه المرة أيضا ، بقدر ما هو حقيقة موضوعية أساسية في الوجود البشري .

الموت إذن هو الدائرة الأخرى المقابلة لدائرة الحياة . لكن الموت لا يجهز على الحياة وإلا أجهز على نفسه *

وفي تلك الدائرة الأخيرة يتناثر الحديث عن المقابر عبر استرجاع الماضي البعيد الذي يحفر في أعماق الذاكرة فتترى الذكريات القديمة ، الطفولة أيضا والشباب ، الأب الذي مات وترك في عيوننا نظرات التيه تجاوز حدود المرئي » لكن الموت ليس نهاية ، إنه « تجاوز المضيء إلى ما خلف الضوء » ، بتعبير قاسم . والراوي إذ يتقدم به الركب صوب المستقر » يقف لحظة على حدود الضوء » ، وما بعد الضوء ليس بالضرورة ظلمة ، قد يكون ضوءا آخر ، أكثر بهاء وديمومة .

ذلك افتراض دليل عليه قول الراوي ، وهو بغير شك عبد الحكيم قاسم نفسه :

« إذن أتكون البداية بالموت أم بالولادة ؟ » .

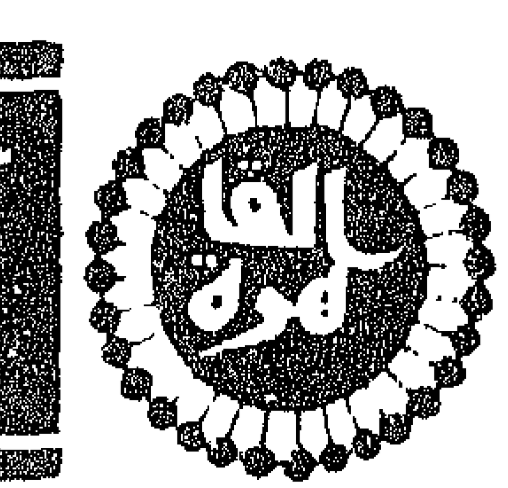
ولما كانت الولادة الجسدية محكومة بيقين الموت ، فلابد أن الموت ولادة أخرى ، بل هو الولادة الحقيقية .

تبقى كلمة أخيرة عن علاقة عبد الحكيم قاسم باللغة .

كانت اللغة كبرياءه وشموخه . وكان اتصاله الحميم بالكلمة النبية صانعا لمجد الكاتب على الأرض ، ووسيلته إلى مطلق الوجود ◆

---

* الإشارة إلى هذا المعنى ترجع إلى : يحيى الرخاوي ، ملحمة الموت والتخلف ، فصول ، المجلد ٩ (١ ، ٢) ، أكتوبر ١٩٩٠ .





الفودفيل المصرى : مصادره وتطوره (١)

جلال حافظ

● من الفرانكو آراب إلى الفودفيل ●

يعتبر الفرانكو — آراب — من وجهة النظر التاريخية والتكنيكية ، مرحلة تحضيرية وانتقالية فى تطور المسرح الكوميدى المصرى[١] ، ذلك أن نجيب الريحانى وأمين صدقى دربا قلميهما بكتابة الفرانكو — آراب من عدة عناصر فودفيلية ممتزجة بعناصر من التراث الشعبى .

ولم يبدأ المسرح المصرى فى التطور ناحية الفودفيل الخالص الا عام ١٩١٨ . فى هذه السنة قدمت فرقة أمين صدقى وعلى الكسار ثلاث مسرحيات (مفيش كده ، ليلة الحظ ، اسم الله عليه) فقدت منهم مسرحيتان . وهما فى الأغلب الأعم مسرحيتان فرانكو — آراب ، أو مسرحيتان مقتبستان عن الفودفيل باعتبارهما النوعين اللذين كرس أمين صدقى قلمه لهما . أما المسرحية الثالثة (اسم الله عليه) فهى اقتباس عن مسرحية (طفلى) لموريس هينيكان . ومن الصعب تحديد تواريخ عروض هذه المسرحيات الثلاث لعدم توفر الوثائق . ومع ذلك فانه من الواضح من السياق التاريخى أن مسرحية (اسم الله عليه) كانت أول ، أو واحدة من أوائل الفودفيلات الكاملة المقتبسة عن مسرح البوليفار ، فالمسرحية المصرية اقتباس أمين للأصل ، لكن فى نفس الوقت يمكن اعتبارها آخر مسرحية لأمين صدقى من نوع الفرانكو — آراب لامتزاج الفرنسية بالعربية فى حوارها . فقد اختار صدقى أن يجعل بطلتها فرنسية متزوجة من مصرى ليتيح فرصة الثنائية فى لغة الحوار .

ولذلك نعتقد أن فرقة أمين صدقى وعلى الكسار ، التى تكونت عام ١٩١٨ هى أول فرقة قدمت الفودفيل المقتبس . وعلى الرغم من القطيعة التى حدثت بين الشريكين عام ١٩٢٥[٣] ، فان الفرقتين الجديدتين وجهتا اهتماميهما إلى نفس النوع : فرقة الكسار الذى استمر هو نفسه فى التمثيل حتى عام ١٩٤٩[٤] ، تنقلت بين المصادر الفرنسية والايطالية وبين استلهام التراث العربى خاصة (الف ليلة وليلة) . وفرقة أمين صدقى ، الأقل انتظاما فى عروضها المسرحية ، كرست جهودها لعرض ترجمات واقتباسات الفودفيل بقلم مؤسس الفرقة .

أما فرقة الريحانى فقد ظلت تقدم الفرانكو — آراب والريفيوهات فى بداية العشرينيات من هذا القرن . ولم يجد الفودفيل مكانه على مسرح الفرقة الا فى ديسمبر ١٩٢٥ ويناير ١٩٢٦ بفضل مسرحيتين لأمين صدقى هما (قنصل الوز)[٥] و(مراتى فى الجهادية)[٦] التى وجدنا أنهما مترجمتان عن مسرحيتى (الليل والنهار) لألبير فانلو و (كلاريت فى الجندية ثمانية وعشرين يوما) لهيبوليت ريموند . ثم قدمت الفرقة فى نوفمبر ١٩٢٦ مسرحية (اللجنة) لموريس هينيكان فى ترجمة للسيد والى . ومنذ ذلك الحين تركز اهتمام الريحانى على المسرح الفرنسى وخاصة الفودفيل .

لقد تم التطور من الفرانكو — آراب إلى الفودفيل بطريقة مختلفة فى كل من الفرقتين الكوميديتين الرئيسيتين : فى فرقة الكسار حيث كان يوجد مؤلف متخصص فى الفودفيل يمد الفرقة بمسرحياته ، ثم التطور سريعا وبسهولة . فبعد مرحلة قصيرة نسبيا لعروض الفرانكو — آراب عدل أمين صدقى نوع العرض الذى كان يعتمد فى جوهره على ارتجال الكسار . وبدون مقدمات انتقل نمط البربرى عثمان عبد الباسط من التابلوهات الراقصة إلى حبكة الفودفيل . لكن الشخصية لم تتغير كلية وانما تغير الاطار الذى تتحرك فيه . كذلك فان تكنيك الأداء التمثيلى

ظل على ما كان عليه . ذلك أن أستاذ الارتجال المصرى كان يسيطر على المسرح بفنه الكوميدى الخاص سواء فى الريفيوهات أو الفودفيلات ، وكان الجمهور يذهب إلى مسرحه ليستمتع بهذا الفن قبل أى شىء آخر .

أما رحلة الريحانى فكانت أكثر طولا . فالنجاح الذى حققه كشكش بك بطل الفرانكو — آراب جعل هذا النوع يستمر حتى عام ١٩٢٥ . كما أن للريحانى من جهة أخرى وقع فى سحر الميلودراما ، وهذا النوع الذى بدأ فى الانتشار منذ عام ١٩٢٣ والذى كان الريحانى يعتقد أنه موهوب له . مما جعله يخصص مسرحه عام ١٩٢٦ لعرضين من هذا اللون هما (المتمردة) لبيير فونديه و (مونوفا) لميترلنك . الا أن فشله كان مؤكدا ، مما دفعه لاستعادة أمجاده بتقديم عروض فرانكو — آراب وريفيوهان . ثم بدأ منذ عام ١٩٢٧ يكتب ويمثل مسرحيات تنتمى ببعض خصائصها إلى الفودفيل مثل (آه من النسوان) . وفى النهاية ، فى عام ١٩٢٩ إتجه إلى الاقتباس المباشر من الفودفيل الفرنسى . ويشرح لنا الريحانى فى مذكراته سبب تردده الطويل ويذكر بأنه يعود إلى أن حبكة الفودفيل المعقدة تتطلب من المتفرج التركيز والانتباه . وأن أية تفاصيل صغيرة تضيع منه تجعله عاجزا عن فهم المسرحية ، مما يقود إلى الفشل أيا ما كانت جودة الموضوع .[٧]

الا ان نجاح فودفيلات الريحانى فى الأعوام التالية أكد عدم صحة وجهة النظر هذه التى تلاحظ أن النقاد المصريين اختلفوا معه حولها ، فهم كانوا يعلمون جيدا مميزات تكنيك الفودفيل مما جعلهم ينوعون فى مقالاتهم بأهمية اللبس الدرامى والمفاجآت المسرحية لاثارة انتباه المتفرج لمتابعة المسرحية بتشوق[٨] . وقد نادى بعض النقاد بالفعل بضرورة تقديم الفودفيل لميزاته التكنيكية[٩] .

وعلاوة على الفرقتين الكوميديتين الكبيرتين . وهما فرقتى الريحانى والكسار ، فان فرقتين هامتين أخرتين هما فرقة عكاشة ويوسف وهبى ، لم يفتهما تقديم أحد الفودفيلات على الأقل فى كل موسم ، بالاضافة إلى الأنواع المسرحية المفضلة لكل منهما . وبعيدا عن شارع عماد الدين . حيث تتجاوز المسارح الرئيسية ، فان فرقا أقل أهمية فى حى روض الفرج كانت تنتحل فودفيلات صدقى والريحانى ، مثل فرقة فوزى منيب ، لدرجة أن الأمر وصل إلى ساحات القضاء دونما جدوى[١٠] .

ما سبب رواج الفودفيل فى هذه الفترة ؟ الاجابة التقليدية للنقد المصرى[١١] ليست مقنعة ذلك أن البؤس الاجتماعى الذى زادت حدته بسبب الاحتلال الانجليزى لايبرر وحده ، على نحو ما تردد كثيرا ، ازدهار النوع الكوميدى بصورة عامة والفودفيل بصورة خاصة . ربما كانت الظروف الاجتماعية تفسر ، جزئيا ، نجاح الأنواع الكوميدية عند جمهور متعطش لعزاء عن همومه اليومية . لكن هذا يظل تفسيرا مقبولا ، فى كل زمان ، لانتشار جميع أنواع الملاهى مسرحية أو غير مسرحية . ولنلاحظ أيضا أن النقد التقليدى ينسب إلى نفس العلة نتيجة أخرى ألا وهى انتشار الدراما والميلودراما فى نفس الفترة ، لدرجة أن ناقدا طور فكرة هذا التفسير المزدوج إلى صيغة من صيغ التحليل النفسى نتج عنها صورة جمهور مصاب بتناقض عاطفى ، مما يفسر فى نظرة اهتمام هذا الجمهور بالدراما والكوميديا فى آن واحد[١٢] . وعلى الرغم من ذلك نجد هذا الناقد يجد سببا آخر لغزو المسرح الفرنسى الحديث للمسرح المصرى حيث يقول « لكن المؤلفين المعاصرين سادوا فى النهاية المسرح العربى لسبب (اقتصادى) يعرض له توفيق الحكيم فى (سجن العمر) : « فالمسرحيات المعروضة فى باريس كانت تنتشر فى مجلة (لابتيت الليستراسيون) وتباع بسعر زهيد »[١٣] .

ونحن نعتقد أن الاعتبارات التى عرضنا لما لا تفسر بدقة الظاهرة التى نتحدث عنها . فمجلة (لابتيت الليستراسيون) لم تكن إلا مصدرا واحدا من مصادره التأثير الفرنسى مع كثير غيرها مثل الفرق الفرنسية فى مصر ، ورحلات المسرحيين المصريين إلى فرنسا ، والطبعات المختلفة للمسرحيات الفرنسية . نضيف إلى ذلك أننا عن طريق الاحصاء لاحظنا أن المسرحيات التى نشرتها هذه المجلة المشار اليها والتى عرضت فى مصر ، تمثل جزء فقط من المسرحيات التى نشرتها هذه المجلة المشار اليها والتى عرضت فى مصر ، تمثل جزءا فقط من المسرحيات المقتبسة بينما ترجم غيرها نقلا عن طبعات أخرى .

ومن وجهة نظرنا فان الفودفيل فى مصر مرتبط ارتباطا وثيقا بحركة مسرحية نفضل أن نطلق عليها اسم (مدرسة عزيز عيد) كذلك فان ازدهار هذا النوع يرجع إلى تغير طبيعة الجمهور والاخلاق .

ان عزيز عيد لم يدخر جهدا فى زرع الفودفيل فى التربة المصرية — حيثما كان يعمل ، وترجمات عزيز عيد وتعاليمه وأساليبه فى الاخراج والأداء التمثيلى طيلة حياة مهنية طويلة وثرية تشكل فى رأينا القاعدة التى يستند عليها المسرح الكوميدى المصرى فى القرن العشرين ، وقد سار على نفس الدرب تلامذة عزيز عيد خاصة أمين صدقى ونجيب الريحانى .

ولكن لماذا وقع اختيار عزيز عيد ، وأتباعه من بعده ، على نوع الفودفيل ؟ بعيدا عن الذوق الشخصى والموهبة المتوافقة مع الأداء التمثيلى المطلوب لهذا النوع ، وهما أمران لا يمكن تجاهلهما فى أى تحليل ، فان اختيار عزيز عيد يعكس ثلاث حقائق تاريخية : الأولى هى التأثير الفرنسى الذى كان يتعاظم رغم الاحتلال الانجليزى . فمن الملاحظ أن المسرح المصرى لم يقدم حتى عام ١٩١٧ الا النادر من المسرحيات الانجليزية مثل (هاملت ، وعطيل ، وروميو وجولييت) . إلى جانب عشرات المسرحيات الفرنسية المقدمة فى ترجمات متعددة . ومن جهة أخرى يكفى الناقد أن يتصفح دوريات فترة ما بين الحربين حتى يقيس مدى ضخامة الوجود المسرحى الفرنسى متمثلا فى الفرق الفرنسية التى كانت تقدم عروضها فى مصر . وهى ظاهرة أثارت

قلق بعض النقاد في العشرينيات والثلاثينيات باعتبارهما تهديدا للمسرح المصرى الناشيء.[14]

الحقيقة التاريخية الثانية هي عدم وجود مسرح كوميدى مصرى حقيقى في بدايات القرن العشرين وحين حلل عزيز عيد هذه الظاهرة تحدث عن نقص يجب استكماله بالفودفيل.[15] كذلك كتب تلميذه أمين صدقى في البروجريه اجيبسيان يقول : « لعدم وجود كوميديا أو فودفيل غير منشور ، أقصد مكتوب خصيصا للمسرح المصرى . فاننا مضطرون نحن المصريون إلى أن نقتبس للمسرح المصرى روائع الفودفيل الأجنبية ، إذ يجب أن نضحك بعض الوقت »[16] ، هذه الفقرة مقال من أمين صدقى تعبر جيدا عما كان يحتاج اليه المسرح المصرى في بدايات القرن العشرين ، ذلك هو النوع الكوميدى الذى كان يفتقده هذا المسرح المثقل بالتراجيديات الكلاسيكية والدرامات الرومانتيكية التى كانت تتوالى منذ سليم النقاش حتى سلامة حجازى . ولقد كان مديرو الفرق يحتقرون النوع الكوميدى ، في حين كان الجمهور يطالب به أو في حاجة اليه . ونلاحظ أن النوع الكوميدى كان سندا حقيقيا لعملية الانتاج المسرحى في هذا العصر . إذ كان المتفرج العادى يستأجر مكانه في العرض التراجيدى ليمتع أذنيه بصوت سلامة حجازى ويسلى نفسه بالفصل المضحك في نهاية العرض.[17] .

وفي النهاية فان ضرورة "تحديث وتحيين المسرح المصرى هي الحقيقة التاريخية الثالثة التى نريد التحدث عنها : يلاحظ الاستاذ رشدى صالح بدقة أنه في الوقت الذى كان فيه المسرح الأوربى يعرض لمشاكل الانسان في الحضارة الحديثة ، كان المسرح المصرى لا يستلهم سوى المسرح الكلاسيكى[18] . وبتعبير آخر يمكننا القول أن المسرح المصرى لم يكن يعايش عصره . ولذلك فان تقديم عزيز عيد للدرامات والميلودرامات والفودفيلات ، في فرق عيد ووهبي وأبيض وفاطمة رشدى والفرقة القومية ، يؤكد أن هذا الفنان كان على وعى بهذه المفارقة التاريخية . علاوة على أن الفودفيل في رأيه لم يكن الا مجرد مرحلة أولى في مشروع طموح : فمن الفودفيل إلى كوميديا السلوك ثم إلى الكوميديا الراقية.[19] . فقد كان يجب ، في رأيه ، تعويد المتفرج المصرى تدريجيا على الأنواع الكوميدية .

هذا يبدو أيضا أن عزيز عيد وتلامذته لم يكونوا يرون في الفودفيل مجرد تركيبية فنية آلية الطبع لتوليد الضحك ، ولكنه في نظرهم شكل درامى قابل لاحتواء مضمون أخلاقى واجتماعى . ولقد عبر أمين صدقى عن ذلك صراحة[20] كما أن مجلة التياترو رددت نفس الفكرة عدة مرات[21] . أما نجيب الريحانى فقد حول بالفعل عدة فودفيلات إلى ما يشبه كوميديا النقد الاجتماعى والأخلاقى على نحو ما فعل مع « عشيق مدام فيدال » لفيرنوى « وبيشون » للتراز ويمكننا القول بايجاز أنهم كانوا يعتقدون أن المسرحية المحكمة الصنع هي الشكل المناسب للتعبير عن المجتمع المصرى الحديث . ولاغرابة في هذا المفهوم ، فابسن ، بتأثير من طبيعية زولا ، حور صيغة سكريب وابدع فيها كل دراماته الاجتماعية .

ولنتكلم الآن عن الجمهور والأخلاق . ان التغير الجذرى لجمهور المسرح المصرى يرجع إلى الفترة ما بين ١٩٠٥ إلى ١٩٠٨ ، فبفضل سلامة حجازى أصبح المسرح المصرى شعبيا . نضيف إلى ذلك أنه بعد فترة قصيرة ، برزت إلى الوجود طبقة من الأثرياء الجدد كانت تبحث عن التسلية من أى نوع وبأى ثمن[22] . وهكذا ازداد عدد صالات العرض كما زاد الجمهور عددا[23] . وبخلاف طبقة الصفوة ، فان هذا الجمهور الجديد لم تكن تناسبه على الاطلاق التراجيديا الكلاسيكية ولا الكوميديا الموليبريه . وهكذا فان ترجمات واقتباسات الفودفيل كانت أيضا ضرورة أملتها التغيرات في طبيعة الجمهور . ولقد وجد الفودفيل جمهوره على وجه التحديد لدى هذا المتفرج العادى أو المتوسط .

ومن جهة أخرى فقد طرأت على المجتمع المصرى تغيرات مادية ومعنوية بدأت مع نهاية القرن التاسع عشر ، ثم تحددت مظاهرها الكبيرة في فترة ما بين الحربين . لقد غير الاحتكاك بالغرب ، وبخاصة الاتصال بالجاليات الأوروبية في مصر ، القيم الأساسية للنظام الأخلاقى للطبقات الوسطى تغييرا ملموسا وعلى نحو واضح في المدن الكبرى . ويوضح د. شوقى ضيف هذا التغير الجذرى مؤكدا بأننا قد حطمنا كل الحواجز التى تحول بيننا وبين الحضارة الأوروبية . وأننا لم نكتف بالجوانب المعنوية ، بل تعدينا ذلك إلى الاهتمام بالنواحى المادية . كما يؤكد أنه ليس من المبالغة القول بأنه لم يعد هناك فرق بين المصرى والأوروبى فيما يتعلق بأساليب الحياة الاجتماعية وقيمها(٢٤) . وهذا مانعتقد بضرورة تسميته بالتحرر الأخلاقى ، وهو الذى سمح بقبول وذيوع الفودفيل ، وهو نوع مسرحى يمكن وصفه على الأقل بالجرأة ، وهو أيضا نوع يعكس بطريقة أو بأخرى صورة الحياة الحقيقية لجزء متأورب من مجتمع هذا العصر . وأنه لدليل دامغ أن نجد صحيفة « لويروجرية اجيبسيان » تنشر عام ١٩١٥ تحت عنوان (حادثة أخلاقية على طريقة الفودفيل) ، حكاية مغامرات وخيانة زوجية تبدأها بهذا التعليق « انتهت المحكمة من النظر في قضية مثيرة جديرة بإثارة قريحة كاتب فودفيل محلى ، إن هذه المغامرة المأخوذة على الأخلاق المحلية أجدر بالعرض من مسرحية « خلى بالك من اميلى » التى تجرى الآن استعدادات تقديمها على المسرح »(٢٥) .

● المسرحيات المقتبسة ●

في الفترة من ١٩١٨ إلى ١٩٤٥ اقتبست الفرق المصرية عن كثير من مؤلفى الفودفيل الفرنسيين عددا كبيرا من المسرحيات فقد بعضها خاصة الكثير من مسرحيات أمين صدقى . وعلى ضوء المخطوطات ونسخ الآلة الكاتبة التى مازالت محفوظة والتى بحثنا عن مصادرها الفرنسية فاننا نلاحظ تفضيل المقتبسين المصريين على وجه الخصوص

لجورج فيدو وموريس هينيكان .

فمن مؤلفات فيدو قدم وهبي عام ١٩٢٥ « فندق المبادلات الحرة » بعنوان «لوكاندة الانس » التي عدلها فيها بعد وعرضها بعنوان « حماتي طابور خامس » . كما مثلت فرقة فيكتوريا موسى عام ١٩٢٦ اقتباسا بقلم عباس علام عن مسرحية « سيدة من مكسيم » باسم « سهام » . وفي عام ١٩٣٠ و ١٩٣١ اقتبس الريحاني عن نفس المؤلف مسرحيتي « خطاب لوس » و « خياط للسيدات » وقدمها باسمي « عباسية » و « حاجة حلوة »(٢٦) . وقد عثرنا أيضا بمكتبة المسرح القومي على مخطوطة لا تحمل تاريخا لمسرحية بعنوان « المغناطيس » بقلم فتوح نشاطي ، وهي اقتباس عن مسرحية فيدو « نم . فأنا أريد ذلك » ولا شك أن حسن استقبال الجمهور لمسرحيات فيدو لعب دورا هاما في هذه الاختيارات . ولنتذكر أن عزيز عيد سبق أن قدم في الفترة من ١٩١٥ إلى ١٩٢٣ سبع ترجمات لهذا المؤلف البارع(٢٧) ولذلك فإن الاقتباسات عن فيدو المعروضة ابتداءا من عام ١٩٢٦ كانت امتدادا ، في صيغة أخرى لوجود هذا المؤلف المسرح المصري .

ومن مؤلفات موريس هينيكان ، الذي سبق أن قدم له المسرح المصري أربع ترجمات في الفترة من ١٩١٧ إلى ١٩٢٦(٢٨) ، عرضت فرقتان مسرحية « طفل » في نسختين مختلفتين : « اسم الله عليه » لأمين صدقي على مسرح الكسار عام ١٩١٨ ، « والستات مايعرفوش يكدبوا » للريحاني على مسرحه عام ١٩٣٩ . كما قامت فرقة فيكتوريا موسى عام ١٩٢٧ مسرحية « المرأة الكذابة » لعباس علام الذي يذكر أنه أقتبسها عن مسرحية انجليزية باسم « طفل » لمارجريت مايو(٢٩) . والجدير بالذكر أن موريس هينيكان كتب مسرحيته الفرنسية نقلا عن هذا الأصل الانجليزي . كذلك نجد أن الريحاني اقتبس عن نفس الكاتب الفرنسي ثلاث مسرحيات أخرى : « ليلة نفنفة » ، « مين يعاند ست »(٣٠) (١٩٣٦) ، « مندوب فوق العادة »(٣١) ١٩٣٧) التي أعيد عرضها عام ١٩٤١ بعنوان « ثلاثين يوم في السجن » .

وقد وجدنا أن « ليلة نفنفة » مقتبسة في آن واحد من مسرحيتي « الجنة » و « أليس معك ماتبلغ عنه » . كما وجدنا أن « مين يعاند ست » مأخوذة من « الضربة القاصمة » و « مندوب فوق العادة » مقتبسة عن « عشرون يوما في السجن » .

وبالاضافة الى مسرحيات الريحاني التي أشرنا إليها والمقتبسة عن فيدو وهينيكان ، نجده قدم مسرحيات مقتبسة عن مؤلفين آخرين للفودفيل : ففي عام ١٩٢٥ و ١٩٢٦ عرض لأمين صدقي مسرحيتين أشرنا إليهما منذ قليل هما « قنصل الوز » و « مراتي في الجهادية » المأخوذتين عن « الليل والنهار » لألبير فانلو و « كلاريت في الجندية ثمانية وعشرون يوما » لهيبوليت ريموند كما نجد أن الريحاني اقتبس بنفسه في الفترة من ١٩٣٤ إلى ١٩٤٣ خمس مسرحيات من روائع فرقته : « الشايب لما يدلع » (١٩٣٤) — « استنى بختك »(٣٢) (١٩٣٨) — « لو كنت حليوة (١٩٣٨) — « الدلوعة » (١٩٣٩) — « حسن ومرقص وكوهين » (١٩٤٣) — وقد وجدنا أن المسرحية الأولى مقتبسة عن « ميكيت وأمها » لروبير دى فلير . ويحسن بنا هنا أن نشير إلى أن د . السيد أبو النجا في حديثه عن مسرحية « الشيخ متلوف » . يذكر أن الريحاني قد حاكى تيمتها في مسرحية « الشايب لما يدلع »(٣٣) . وفي الحقيقة أن مسرحية الريحاني لاصلة لها على الاطلاق بمسرحية « الشيخ متلوف » لعثمان جلال أو « بتارتيف » لموليير . فالريحاني لم يفعل شيئا سوى أنه مصر مسرحية روبير دى فلير التي ترجم حرفيا بعض اجزاء من حوارها .

أما « استنى بختك » فهي مقتبسة عن « عشيق مدام فيدال » للويس فيرنوى و « لو كنت حليوة » عن « بيشون » لجان لوتراز ، والدلوعة عن « الصغيرة صاحبة مصنع الشيكولاتة » لبول جافر ، و « حسن ومرقص وكوهين » عن « المقهى الصغير » لتريستان برنارد .

أما مسرحيات أمين صدقي الأخرى التي استطعنا تحديد مصادرها فهي « سفير توكر » المأخوذة عن « حيلة أرثور » لهنري شيفو والفريد دورو ، « والألعاب الرياضية » المقتبسة عن « الألعاب الرياضية في الحجرة » لالكسندر بيسون ، « ودكتور جوجو » عن مسرحية بنفس الاسم لألفريد كاريه ، و « الانتخابات » عن مسرحية بنفس الاسم لجوستاف هال « وسلفني مراتك » عن مسرحية بنفس العنوان أيضا لموريس ديفاليير .

كذلك« استلهم الشاعر ابراهيم رمزي ، وهو انجليزي الثقافة ، مسرحية « سياحة حروش بك » عن النسخة الانجليزية لمسرحية « رحلة مسيو بيريشون » للابيش[34] .

بعد أن عرضنا نتيجة بحثنا عن أهم المصادر الفودفيلية للفرق المصرية ، نود أن نسجل هاتين الملاحظتين للنقاد المصريين : ذكرت مجلة المسرح عام ١٩٢٧[35]. أن مسرحية « الحب بالعافية » للسيد والي انما هي اقتباس عن مسرحية « من أجل الحصول على آدرين » التي لا تذكر اسم مؤلفها وهو لويس فيرنوى . كذلك أشار الناقد سهيل[36] . إلى أن الريحاني حين أعاد عرض مسرحية « فرجت » وهي نسخة مصرية من « المغولي الكبير » سمع أمين صدقي بالنبأ وأسرع باعداد نفس المسرحية الفرنسية لفرقة الكسار وعرضها باسم « راحت عليك » . ونحن لا نملك من هذه المسرحيات الثلاث التي ذكرناها سوى مسرحية الريحاني وبالبحث عن مصادرها وجدنا أن ملاحظة سهيل صحيحة ، ونضيف اليها أن المسرحية من تأليف هنري شيفو .

ونستطيع أن نصنف كل هذه المسرحيات الفرنسية طبقا لمعيارين ، معيار تاريخي وآخر تكنيكي ، فهذه المسرحيات تنتمي تاريخيا إلى فترتين : فترة السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر ، وعلى وجه التحديد الفترة من

١٨٨٠ إلى ١٨٨١ باستثناء « رحلة مسيو بيريشون » (١٨٠٠) . ثم فترة السنوات الأولى من القرن العشرين باستثناء « عشيق مدام فيرال » (١٩٢٨) و « بيشون » (١٩٣٥) . ومن وجهة نظر التكنيك فان هذه المسرحيات تنتمى إلى ثلاثة أنواع من الفودفيل هى : الفودفيل المتعدد الحبكات ، وفودفيل اللبس ، وفودفيل مدرسة هينيكان[٣٧]

النوع الأول الذى لا تمثل الحبكة فيه سوى مجرد خيط رابط هو النوع الأكثر قدما ، ويرجع أصله إلى الفودفيل المعروف فى فرنسا قبل سكريب والذى كان يتميز بالكوبليهات الغنائية والتابلوهات الهجائية . وعلى الرغم من أن صيغة سكريب « المسرحية المحكمة الصنع » كانت أوسع نفوذا منذ حوالى عام ١٨٥٠[٣٨] ، الا أنها لم تقض على الفودفيل المتعدد الحبكات ، اذ نجد بعض مظاهره فى مسرحيات دوفيرت رغم أن اللبس عنده ، كما عند لوزان ، فى رأى الناقد فيليكس جيف « هو جوهر المسرحية ومحور الاهتمام فيها »[٣٩] . وقد ازدهر الفودفيل المتعدد الحبكات مرة أخرى ابتداء من ١٨٧٠[٤٠] على يد ادموند جونديني ، ثم خاصة فى مؤلفات ألفريد وولف وأرنست بلوم ورأؤول توشبه وايوجين سو وألبير مييو[٤١] . ويتميز الفودفيل المتعدد الحبكات بالحدث المفكك غير المترابط وبالطبع الهجائى . الا أن أصالته تنبع من مجونه وحيوية حواره .

وينتمى إلى هذا النوع بعض المسرحيات المقتبسة فى مصر والتى مازالت نصوصها باقية : « الليل والنهار » لألبير فانلو — « ميكيت وأمها » لروبير دى فلير — « صاحبة مصنع الشيكولاته » لبول جانو « المقهى الصغير » لتريستان برناد — « المغولى الكبير » لهنرى شيفو — « الضربة القاضمة » ، « وأليس معك ما اتبلغ عنه » لموريس هينيكان — « ثم فاتا نريد ذلك » لجورج فيدو .

أما فودفيل اللبس فهو مصطلح استخدم فى بدايات القرن ١٩ قصد به اظهار التعارض مع مصطلح الفودفيل المتعدد الحبكات ، وذلك بهدف تمييز المسرحيات التى تستخدم اللبس ، كثيرا أو قليلا ، فى بناء الحبكة عن الفودفيلات الهجائية ذات الطابع القصصى .[٤٢] ولقد اتخذ فودفيل اللبس طابعا خاصا مميزا بفضل تطوير سكريب الذى اقتبس تكنيك بومارشيه[٤٣] ليبدع نوعا قائما كلية على اللبس الذى يتطور فى نسق شديد التعقيد محكم البنية[٤٤] .

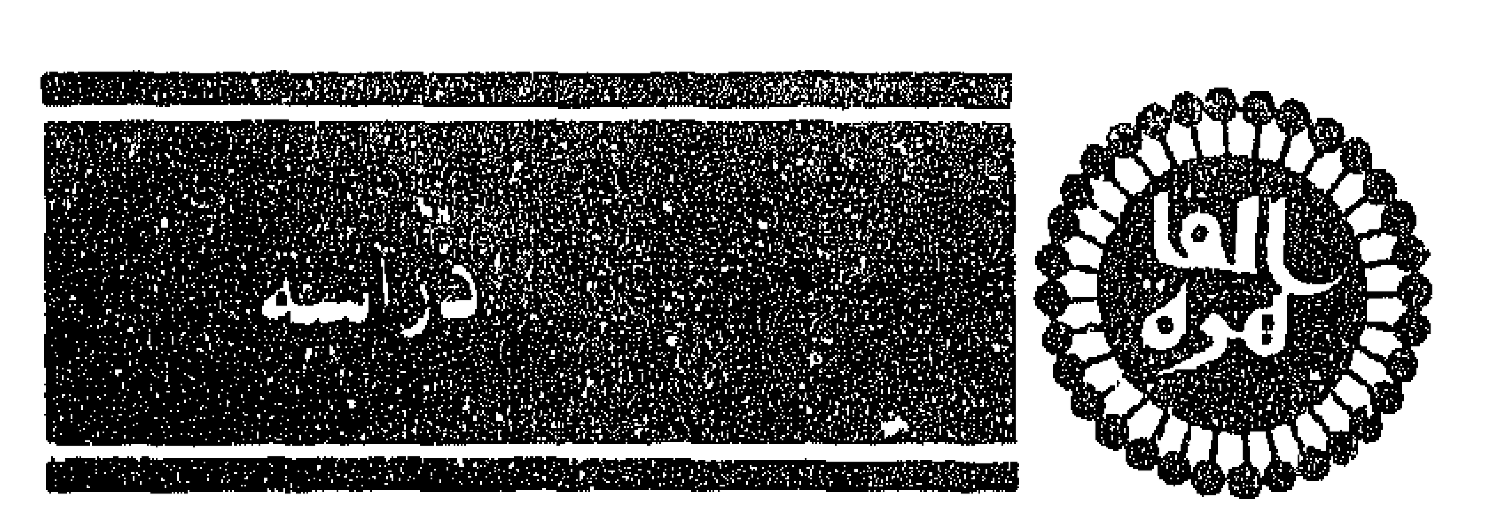
وحوالى منتصف القرن ، قدم لابيش ، بفضل مسرحيته (قبعة قش من ايطاليا) إلى هذا النوع من الفودفيل سرعة الحركة ، وصيغة تعرف باسم « فودفيل المطاردة »[٤٥] التى قلدها مرارا معاصروه ومن تبعهم . وعلى هذا النحو أخذ فودفيل القرن ١٩ شكله الرئيسى الذى يتجلى خاصة فى أعمال ساردو[٤٦] وميلهاك وهالفى[٤٧] .

ومن المسرحيات التى ترجمت وعرضت فى مصر وتنتمى إلى هذا النوع الثانى من الفودفيل « كلاريت فى الجندية ثمانية وعشرين يوما » لهيبوليت ريموند — « عشيق مدام فيدال » و « من أجل الحصول على أدريين » للويس فيرنوى — « رحلة مسيو بيرشون « لايوحبن لابيش — « طفل » و « عشرون يوما فى السجن » لموريس هينيكان — « بيشون » لجان لوتراز . ولنضف إلى هذه المسرحيات « خطاب لوش » لجورج فيدو ، رغم أن هنرى جيريل يذكر فى دراسته عن فيدو هذه الملاحظة العامة : « لنقل منذ البداية أن جورج فيدو اتجه بسرعة ناحية هذه الصيغة الفودفيلية (مدرسة هينيكان)[٤٨] . ففى الحقيقة فان بعض مسرحيات فيدو ، خاصة مسرحياته الأولى ، تنتمى فى نظرنا إلى نوعى الفودفيل المتعدد الحبكات وفودفيل اللبس ، كذلك فنحن نعتقد أن مسرحية « دكتور جوجو » لألبير كاريه فودفيل لبس رغم ما يذكره مؤلفها فى كتابه « ذكريات عن المسرح » حين يقول : « ان دكتور جوجو لم تكن سوى فودفيل .. فودفيل كلاسيكى متعدد الحبكات غير طموح . الا أنه يحقق غايته التى هى ببساطة اثارة الضحك »[٤٩] . ونعتقد أن أفضل دليل على وجهة نظرنا هو هذه الفقرة من تلخيص المسرحية بقلم كاريه نفسه : « جوزيفان بيشارد كان بصورة ما طبيبا رغم أنفه : لقد تزوج بالأسلوب البورجوازى كى يهرب من النساء اللاتى كن يشكلن معظم مرضاه . الا أن مناورة اعلانية من حمية الذى لا يريد له أن يتخلى عن مهنة الطب ، تعيد إلى عيادته زبوناته الصاحبات . مما يولد تتابع سلسلة من اللبس يتداخل فيها حموه وحماته وسلفته النقية ومأمور شرطة وشاب أبله اسمه اوسكار يعقد كل الأمور بسبب أخطائه الفاحشة . لقد وجه إلى اللوم بسبب مواقف خليعة لأن الشخصيات الأكثر تباعدا تجد نفسها كل اثنين معا فى غرفة صغيرة مظلمة — ومنذ ذلك الحين شاهد الجمهور على التوالى الكثير من أمثال هذه المواقف ! لكن هذه المواقف تنتهى جميعا بأفضل صورة أخلاقية ، فالشخصيات التى يربطها الزواج هى وحدها التى ضعفت داخل ما يسمى بالغرف المظلمة » .[٥٠]

فودفيل مدرسة هينيكان كان منذ ١٨٧٥ ، تطويرا حسب ذوق العصر لفودفيل اللبس على يد ألفريد هينيكان ومعاصريه من مؤلفى الفودفيل الذين وصلوا به إلى درجة من الاتقان لم يعرفها سكريب نفسه .[٥١] والخاصية الرئيسية لهذا النوع الذى يسميه هنرى جيريل الفودفيل المركب[٥٢] ، ويسميه نوبل وستوبيج فودفيل مدرسة هينيكان أو الهينيكينية[٥٣] ، يتمثل فى الدقة شبه الرياضية لبنية المسرحية[٥٤] . وكانت مسرحية « قضية ڤوراديو » ومسرحية « الدمنيو الوردى » لألفريد هينيكان بداية مولد هذا التيار الذى يعد من أبرز ممثليه الكسندر بيسون ، وهيبوليت ريموند ، وهنرى كريزافولى ، والبان فالابريج ، وجورج فيدو .

وقد اقتبس المؤلفون المصريون من هذا النوع من الفودفيل مسرحيات « الجنة » لموريس هينيكان — « حيلة آرثور » لهنرى شيفو — « خياط للسيدات » و « سيدة من مكسيم » ، و « فندق المبادلات الحرة » لجورج فيدو .

(للدراسة بقية) ◆



عالم محمد كمال محمد القصصى

أحمد عبد الرازق أبو العلا

● يُعد الكاتب القاص (محمد كمال محمد) من كتاب القصة الذين أعطوا حياتهم لخدمة هذا الفن المعقد ؛ وبالنظر إلى مسار تطور الكاتب الإبداعى نجده قد مر بأربع مراحل زمنية ـ ولا أقول مراحل فنية ـ
المرحلة الأولى : الخمسينات ـ وقدم فى تلك المرحلة : أيام من العمر (١٩٥٤) ـ الحياة امرأة (١٩٥٦) ـ الأيام الضائعة (١٩٥٧) أرواح وأجساد (١٩٥٨) .

المرحلة الثانية : الستينيات وقدم فيها : حب وحصاد (١٩٦٠) ـ الأصبع والزناد (١٩٦٥) . دماء فى الوادى الأخضر (١٩٦٧) ـ الأجنحة السوداء (١٩٦٩) .

المرحلة الثالثة : السبعينيات : ولم يقدم شيئا سوى بعض القصص التى نشرت فى الدوريات ؛ لكنه لم يتوقف عن الإبداع ؛ ونعتبر هذه المرحلة ـ ؛ مرحلة إنتقالية من حيث التطور الفنى ؛ حيث أننا نلمس بوادر هذا التطور ـ بشكل ملحوظ ـ فى ابداعات

المرحلة الرابعة : وأعنى بها الثمانينيات : وتعد من أنضج مراحل تطور الكاتب الإبداعية على المستويين الفنى والموضوعى . وقدم فيها : الأعمى والذئب (١٩٨٠) ـ الحب فى أرض الشوك (١٩٨٠) العشق فى وجه الموت (١٩٨٢) ـ البحيرة الوردية (١٩٨٣) ـ حصاة فى نهر (١٩٨٣) نزيف الشمس (١٩٨٥) ـ سقوط لحظة من الزمان (١٩٨٧) ـ بالإضافة إلى مسرحيتين من ثلاث فصول .

● ونعتبر الكاتب (محمد كمال محمد) من كتاب القصة القصيرة على الرغم من أنه قد قدم ثلاث روايات : أيام من العمر ـ دماء فى الوادى الأخضر ـ الأجنحة

السوداء . وذلك لأنه قد أخلص لهذا الفن وتمرس بأدواته الفنية ؛ واستوعب طبيعته المتميزة .

ــ فالقصة القصيرة فن صعب يحتاج إلى ممارسة وفهم ؛ فهى ـ على حد تعبير االناقد الإنجليزى فرانك أوكونور « صوت العصر ؛ وهى قادرة على التعبير عن الوعى الحاد بالتفرد الإنسانى ؛ تفجر طاقات الموقف الواحد بتسليط الضوء على نقط التحول فيه ، فالذى يقف على المنحنى تتاح له رؤية إتجاهيْ الطريق ؛ والذى يفجر نقط التحول فى الموقف الواحد يتاح له أن يجمع الماضى والحاضر والمستقبل فى بؤرة واحدة ماثلة للعيان بحيث تظهر هذه الأزمة وكأنها لحظات متعاصرة » [1] .

والسؤال هو : لماذا لم يأخذ الكاتب (محمد كمال محمد) حقه من المتابعة النقدية طوال هذه الفترة ؛ مما أدى إلى تأخر تواجده على الساحة الإبداعية ؟ !

ــ نقول : انها أزمة النقد الغير مواكب وبشكل جيد لإبداعات كتاب هم فى أشد الحاجة إلى تلك المواكبة ؛ والتى بدونها ستصير الأمور كما هى قائمة . . ركود وملل وغياب يعطل جوانب الإبداع الحقيقية عند كاتب مبدع حقيقى .

ــ ومحمد كمال محمد واحد من هؤلاء الكتاب الذين تم إكتشاف إبداعاتهم فى مرحلة متأخرة من مراحل إبداعهم القصصى ؛ فالتفت إليه النقاد مؤخراً ؛ ولكنها إلتفاتة جاءت على إستحياء لتكشف تخاذل النقد عن إمكانية متابعة كل ما يقدمه كتابنا من إبداعات فى شتى الفنون .

● وهذه الدراسة تطمح إلى تحديد بعض الملامح الفنية والموضوعية فى قصص الكاتب من خلال التعرض لأربع مجموعات قصصية صدرت فى المرحلة الأخيرة وهى على الترتيب : العشق فى وجه الموت (١٩٨٢) ـ نزيف الشمس (١٩٨٥) ـ حصاة فى نهر ١٩٨٣ سقوط لحظة من الزمان (١٩٨٧) والمجموعات الأربع تحتوى على واحد وستين قصة قصيرة كتبت جميعها فى الثمانينات ؛ ونجد أثراً منعكساً لمرحلة الفترة ؛ على المستويات السياسية والإقتصادية والإجتماعية والنفسية ـ أيضاً ـ هذا الأثر نجده فى سلوك الشخصيات ؛ وفى رسم العلاقات ؛ مما يؤكد أن الكاتب لم يكن منعزلاً عن الواقع المفرز لتجاربه القصصية بقدر ما كان متصلا بهذا الواقع ؛ فاهماً له . . ومحدداً رؤيته تحديداً موضوعيا ؛ فهو يقدم لنا الإنسان فى حركة تلاحم حقيقية مع الواقع ، هذا التلاحم بين الإنسان وقضاياه المعاصرة يُعد خطوة إيجابية تضاف إلى رصيد إبداعاته السابقة على تلك المجموعات. هذا عن المستوى الموضوعى . أما عن المستوى الفنى ؛ فاالكاتب يحاول الإستفادة من انجازات القصة القصيرة المعاصرة والتى تعتمد على اللحظة القصصية الواحدة ؛ والتى تدور فى زمن نفسى محدد ؛ فلم يعد يهتم بالنمط القديم للقصة الذى يعتمد على ما يسمى (بالحبكة التقليدية) وهى القصة التى تستمد بناءها من حبكة قائمة على صراع ومؤدية إلى فعل ؛ بحيث يكون الفعل متسلسلاً ومتعاقباً ؛ ينتهى بحسم الصراع أو ما كان يسمى فى النقد التقليدى (لحظة التنوير) ؛ ولكننا نلاحظ أن الصراع أصبح عند الكاتب هو أساس الحبكة ، لأنه ـ فى الواقع ـ هو المادة الحقيقية للحياة ؛ نقدم قصصه فى موضوعات محددة مبتعداً عن مباشرة الرد .

حضور القضية الاجتماعية :
الواقع .. الحلم والبطل المقهور .

● « لاتجد فى قصص محمد كمال محمد من ينتمون إلى البرجوازية الكبيرة أو البرجوازية الصغيرة ، وكذا فئات الطبقات العليا ، أو الفئات الطفيلية الجديدة التى أثرت دون أن يشعر بها أحد ، وطرحت عدداً هائلاً من المصطلحات التى تتعامل بها ؛ والقيم التى تعتنقها وتوحى للآخرين بضرورة إعتناقها كمثل عليا ينبغى أن تحتذى » [2] .

لكن الإنسان فى قصص الكاتب هو الإنسان البسيط المقهور ؛ إنه يعبر عن شخوص من قاع المجتمع ؛ هم ضحية لقوانين الواقع ـ فى المقام الأول ـ وضحية لهؤلاء الذين وضعوا قوانين قهره ـ فى المقام الثانى ـ وحضور القضية الإجتماعية فى قصص (محمد كمال محمد) سمة نلمسها فى إبداعاته القصصية التى نحن بصدد التعرض لها ، وأعنى بالقضية الإجتماعية ، ذلك الواقع الإجتماعى المفرز لتلك الشخصيات التى هى فى واقع الأمر ـ وعلى حد تعبير الكاتب ـ (مخلوقات فى الهامش) فهو يهتم بتلك المخلوقات الهامشية التى تحيا فى واقع إجتماعى محبط ، تحكمه قوانين سياسية وإقتصادية ونفسية تجعل كم الإحباط الهائل ينعكس على سلوك تلك الشخصيات ؛ التى يرصد الكاتب مدى إحساسها بوطأة القهر بمستوياته المتعددة ؛ ليقدم لنا فى النهاية وثيقة فنية تتناول حياة تلك الطبقة الدنيا التى لا تطمح فى الصعود إلى الطبقة الوسطى (البرجوازية الصغيرة) بقدر ما تطمح إلى إيجاد سبل شريفة للعيش تبعدها عن هذا الهوان القاتل لكل الأشياء النبيلة .

● ويرصد التجربة الفنية فى قصص (محمد كمال محمد) يتبين لنا العديد من السمات المشتركة ما بين الأعمال . وعلى رأس هذه السمات أن أبطال بعض قصصه يعايشون العلم ـ على الدوام ـ هروباً من قسوة الواقع ووطأته على نفوسهم .

ــ فالأم فى قصة (الحفاء) ـ مجموعة سقوط لحظة من الزمان ـ تعيش حلم أن يتعلم ولدها حتى لا يصبح كأبيه مجرد بائع على عربة المدمس تقول له (إذا لم تأخذ هذه السنة شهادتك فابحث لك عن طريق آخر) ص ٩ . حتى أن الحلم أحياناً ما يختلط بالحقيقة فلا نعرف أيهما نختار . وهذا ما نحسه فى نهاية القصة والبطل فى قصة (السنوات . . والتساقط) ـ سقوط لحظة من الزمان ـ يحلم بمجرد حجرتين ودورة مياه . . مسقط ننشر فيه ثيابنا المغسولة . .

صالة صغيرة أجالس فيها الصاحب حين يزورنى ، ويستمر الحلم ولكنها فى النهاية أحلام موءودة لن تتحقق لأن الواقع أقوى . . يقول البطل : سئمت تحدياً للأشياء التى فرضها العدم كواقع مهلك لانجاة منه . . عجزت عن المواجهة . فاكتفيت بالدوران حول نفسى . حتى أدركنى إستسلام المتعب بلا جدوى . وهذا هونفس الشىء الذى نجده فى قصة (طرقة الباب) ـ مجموعة نزيف الشمس ـ فالصبى ـ بطل القصة ـ نراه وبعد أن أصيب فى يده أثناء عمله فى ورشة الخراطة ؛ يعيش فى بيت تسيطر عليه زوجة الأب ؛ والأب عنه غائب دائماً ؛ هو فى حاجة إلى حنانه ، وعندما يدخل المستشفى يكون همه الوحيد ؛ وحلمه الكبير

أن يرى والده يطرق الباب عليه لكى يسأله : ما الذى حدث ؟ ! لكن لا أحد يأتى ويظل الحلم قائماً ؛ ولأن الواقع الذى تعيشه الشخصيات أقوى من الحلم ذاته ؛ فإن بطل قصة **(السنوات والتساقط)** ـ مجموعة سقوط لحظة من الزمان ـ يترك زوجته ؛ وولده الوحيد ويرحل ، ثم يجىء بعد سنوات من الإنفصال ليجد الزوجة السابقة (حميدة) متهالكة بينما ولدها الوحيد قد حملته سيارة الشرطة ؛ ومضت لأنه يبيع الحبوب المخدرة ؛ والبطل (الأب) يقول ؛ جئت أوفى بالدين ، مؤخر صداقها . . سامحتنى فيه ليوم يجىء . ص ٢١ والإبنة فى قصة **(العواء)** ـ المجموعة السابقة ـ تبيع المناديل الورقية بجانب الرصيف مع أبيها بائع الصحف ؛ عينه عليها : يراقبها ، ترتدى بنطلونها الجينز والبلوزة الضيقة ، دائماً كانت تعيش حالة الحلم من أجل تغيير واقعها المرير لكن ثمة أشياء تحبسها تحت جلدها . . . يود أن يعرفها ليحلم لها ؛ مثلما جعلته يحلم وهى تكلمه عن الجامعة ، كان يسألها كم بقى لها من الشهور للتوظف بالشهادة التى تمنحنها ص ٢٥ . لكنها فى النهاية تستسلم لذلك الرجل الذى أخذها إلى جواره فى سيارته ؛ لأن الحلم مساره ما زال سارياً يدفعها إلى الهبوط ؛ فمجرد التمرد على الواقع حلم .

ـ وبطل قصة (سقوط لحظة من **الزمان)** ـ نفس المجموعة ـ نتعرف عليه من خلال الراوى رجل أحيل إلى المعاش ؛ يتقابل مع تلك المرأة التى أحبها يوماً ما فى الزمن الماضى ومن خلال أسلوب التذكر الذى يأخذ شكل الحلم والتداعى ـ وهذا ما نجده أيضاً فى قصة (امتلاء) ـ نعلم أنها تزوجت بطبيب أتهم بالسرقة وهى حالة مرضية يعانى منها ، ويعانى منها ـ كذلك ـ ولده من بعده . المرأة حائرة والطبيب ـ الزوج ـ حاول الإنتحار هروباً من الخزى ، إنه واقع أليم تعيشه كافة الشخصيات فى القصص ، ذلك الواقع الذى يقدمه الكاتب فى شكل يشبه حالات الحلم ، لكنه هو الواقع نفسه . وهذا الإختلاط سمة من سمات قصص **(محمد كمال محمد)** فعدم قدرة الشخصية على إمتلاك الفعل كما لاحظناه فى قصتى (سقوط لحظة من الزمان) و (إمتلاء) شىء يؤكد أن الأشياء الجميلة التى تكون فى حوزة الإنسان تضيع منه ، ليس فى غفلة منه ، ولكن أمام عينيه وبإرادته وعجزه عن الفعل هوما يصمه بوصمة السلبية التى تضغط إرادته وتجعله إنساناً مسوقاً ـ إن صح القول ـ فالحلم فى قصة **(الصمت فى شتاء حزين)** يطارد البطل فى كل لحظة يرى فيه ما يكشف الجزء الكامن فى عقله الباطن ، فيحلم مرة بأن عجلات القطار سوف تلتهم ساقيه ولكنه مع ذلك يرقد على القضبان مستسلماً ويحلم مرة أن فمه محشو بالتراب ، والهروب إلى الحلم يكشف لنا معاناة بطل القصة الذى يعيش ذكرى زوجته التى تركته وتركها ؛ لكنه دائماً ما يفكر فيها رغم أنه قد تزوج من أخرى ، هو مرتبط بذكراها على الدوام ويظل على هذا الحال حتى تنتهى القصه وهو يشعر بأنه ليس هناك ما يستحق أن يعيش من أجله ــ على حد تعبير البيركامو ـ .

ــ وكما شعر بطل القصة السابقة بأن التابوت ينغلق عليه إشارة إلى الإحساس بالموت فإن المرأة (الأم) فى قصة **(الزمن الغائب)** ـ نفس المجموعة ـ تود فى نهاية القصة لو انقلبت الفجوة الضيقة حفرة عميقة ؛ تغيبها فى جوفها مدفناً تتغطى بحجارته ، ذلك لأنها تعيش وحيدة بعد أن تركها الأبن الوحيد وسافر إلى الخارج أخبرته فى رسالة أن رجلاً جاءها يريد أن تؤنسه ويؤنسها ؛ ولكن الإبن يرفض وتذعن الأم ؛ فتشعر بالوحدة أكثر كانت تحلم أن يضمها بيت مع رجل إهتز له قلبها ـ على حد تعبيرها ـ .

● ونلاحظ أن مشاعر وأحاسيس الشخصيات فى قصص المجموعة متداخلة ومتشابكة لأن هناك خيطاً يربطهم ويوحد مشاعرهم تلك ؛ وهذا الخيط يتعلق بوحدة المأساة ووحدة المعاناة ؛ وحضور الحلم الدائم .

ــ والوحدة التى يحياها العجوز فى قصة **(السماء والريح الساكنة) ـ مجموعة العشق فى وجه الموت ـ تجعله يحلم بتلك المرأة التى تعمل عاملة فى المستشفى التى دخلها بعد مرضه ؛ تتلاقى أحاسيس وأزمات البسطاء ؛ يتعرف على مأساتها ؛ حيث تعيش فى حجرة بسبعة جنيهات ؛ صاحبة البيت تريد طردها ، تعول ثلاثة أخوة ، لا أحد لها ؛ العجوز يقول لها : (بنت تتزوجينى ؟ !) ص ٣٥ . فتتركه وتخرج من الحجرة ؛ وتنزوى باكية . . العجوز كان يحلم بها ؛ تقف معه على عربة الكشرى التى يمتلكها على نواصى الشوارع** ص ٢٤ . وجبرونى فى قصة (رائحة الأشياء) ـ مجموعة حصاة فى نهر ـ نتعرف ـ من خلال القصة ـ على علاقته بالممرضة الإنجليزية ؛ وعلاقته مع المرأة السمينة (أم ونس) وعلاقته مع الصبى (راوى القصة) . . تختلط هذه العلاقات بحلم (جبرونى) الصغير وهو أن يتزوج (أم ونس) والكاتب ينجح فى التعبير عن أحلام جبرونى الصغيرة ؛ لكن أحلامه هذه تتحطم بإصطدامها مع الواقع الأليم الذى يعيشه .

القضية الاجتماعية والتفاوت الطبقى

● والقضية الإجتماعية ـ كما لاحظنا من قبل ـ تشغل الكاتب إلى حد كبير نراها مرتبطة فى بعض القصص بذلك التفاوت الطبقى المطروح فى المجتمع بشكل بارز ، فالبطل فى قصة **(الذين يولدون)** ـ مجموعة نزيف الشمس ـ يتساءل :

ــ لماذا يظل أناس فى القاع طول حياتهم لأنهم ولدوا فى القاع ؟ ! ص ٢٠

سؤال يطرحه البطل ، ولكنه يظل لحناً واحداً أساسياً بتنويعات متعددة على مدار المجموعة ؛ وهو نفس الشىء الذى يحس به بطل قصة **(النهر والمصب)** ، نزيف الشمس ـ هريدى ذلك الأبن الصعلوك ؛ يكتشف ـ فجأة ـ أن أباه سوف يحصل على مال كثير نتيجة وقف أصبح ملكاً له ؛ وسوف يصيبه من هذا الوقف خمس جناين فاكهة ؛ الأمر الذى يجعل (عيد) وهو الصديق الحميم لهريدى يتخذ موقفاً بالرحيل عن البلدة ؛ فهو الذى يقتسم اللقمة مع هريدى ؛ ولكنه يحس أن هريدى لم يعد من طينته أو قل لم يعد من نفس الطبقة الفقيرة التى ينتمى إليها . ويقول لهريدى فى مرارة : أصبحت غنياً ! !

ويتركه ويرحل لأن العامل المشترك بينهما قد تلاشى ؛ ويتمثل هذا العامل فى (الفقر) .

● والأم الفقيرة البلهاء فى قصة **(خلف الزمن)** ـ مجموعة نزيف الشمس ـ تعيش بداخل خرابة مهجورة ؛ وبداخل هيكل خشبى لأتوبيس قديم ؛ تضع طفلتها

الوحيدة فى ملجأ لأنها لا تستطيع إطعامه وتربيته ؛ ولأنها تعيش مع ما يقدمه إليها الآخرون ؛ وعندما تكتشف أن رجلاً قد أخذ إبنتها من الملجأ لا تملك غير البكاء . وذلك الزائر الثقيل الذى كان زميلاً لهذا الكاتب الذى أصبح مشهوراً ؛ يأتى فى الليل قاصداً أياه لأداء خدمة ؛ ولكنه يزعج الإبنة المدللة والزوجة مما يجعل الكاتب يطرده فى منتصف الليل ؛ ويكاد يقتله ؛ فيرحل الرجل وكأنه متسول جائع

ـ وهذه القصة تذكرنا بقصة د . يوسف أدريس (لفة الآى آى) . والحاجة تدفع الأخت المطلقة التى تبيع نفسها حتى تستطيع شراء فستان بدلاً من هذا الذى سرقه أخوها وباعه حتى يجلس بثمنه على المقهى .

ـ وآثار التفاوت الطبقى نلمسها فى قصة **(رجل الطابق الأخير) ـ مجموعة سقوط لحظة من الزمان ـ وبشكل بسيط ؛ لكنه عميق الدلالة .**

شخصيات فى الهامش :

● نماذج (محمد كمال محمد) القصصية نماذج مطحونة ومقهورة تبحث عن الخلاص فلا تجده . . والخلاص إما يكون بالموت (الانتحار) كما فى قصة **(نزيف الشمس)** فالأخ المريض بالقلب يعيش مع أخيه وزوجته فى بيت واحد ، يشعر أنه عالة عليهما ، وأنه لا أمل فى شفائه من المرض والزوجة قلقة وغير مستريحة لوجود شقيق زوجها معهما . . وفى لحظة يأس من كل شىء ، الحياة . . المرض . . المشاعر المسلوبة ؛ ينتحر الأخ وينزف لحظة يأس من كل شىء ، الحياة . . المرض . . المشاعر المسلوبة ؛ ينتحر وينزف دمه ويموت . وإما يكون الخلاص بالحلم كما فى قصة **(مسقط النهر) ـ مجموعة نزيف الشمس** ـ ولكن الخلاص لن يكون نهائياً لأن القضية الإجتماعية ــ فى الأساس ــ قائمة وما تزال . وشخصياته هم ــ بالفعل ــ مخلوقات فى الهامش ، وبنفس الصفة التى جاءت عنواناً لقصة من قصص مجموعة (سقوطه لحظة من الزمان) . فبطل القصة عامل تم فصله من عمله لخلافات بينه وبين مدير الفرع الذى يعمل به ، فلا تجد زوجته أمام هذا إلا أن تعمل كخادمة فى بيت ذلك الرجل الذى استضافها عنده هى وأولادها الصغار ؛ لكنها تموت ذات ليلة ؛

والكاتب يركز على ماتتمتع به تلك المخلوقات التى هى على الهامش من عزة نفس وكبرياء أصيل ؛ فزوج المتوفاة (البطل) يرجو صاحب البيت ألا يخبر أحداً بأن زوجته قد ماتت عنده ؛ وهو كذلك لا يريد وساطة ذلك الرجل كى يعود إلى عمله ؛ وكذلك لا يريد مساعدته ماليا مهما كانت الأسباب .

ـ وبسيمة فى قصة **(المطر)** ـ نفس المجموعة ـ تدفعها الظروف إلى العمل على لوحة الرماية فى المولد ؛ مات زوجها ؛ فتزوجت بآخر ، أصيب فى حادثة أقعدته ؛ نتعرف على تلك الشخصية من خلال الراوى ؛ وهو يعرف بسيمة منذ كان يعمل فى قريتها ؛ يتقابلان ويتبادلان الحديث ؛ ويتركها ثم يراها ـ مصادفة ـ ذات ليلة فى أحد المقابر تشهر سكينا لرجل راودها عن نفسها ؛ فإستجابت بغرض سرقته تحت التهديد . إنها شخصية فى الهامش كسابقتها . والمرأة الأم فى قصة (تلك الرؤ يا) تخبر ولدها أن أباه قد ترك قبره فى تلك البلدة ذاهباً إلى قبر آخر فى بلدته الأخرى التى أحبها وأحبه ناسها ورواه الشيخة صالحة فى المنام يمشى فى طريق تلبانة ، بعد مادفنوه . . وأنا ذاهب إلى قبره ثانى يوم وثالث يوم ، فلم أشم رائحة كان مظلوماً ؛ كان إمام الجامع والواعظ ومعلم الكُتاب) صفحة ٨٧

ـ والقصة تطرح بعداً جديداً لحالات الهروب ؛ وهو الهروب بالخرافة ، كحالة يتخذها بعض المقهورين تخلصاً من قهر الواقع ووطأة المعاناة ؛ حتى ولو بالحلم المستحيل . وهذا ما يدفع معظم أبطال القصص عند الكاتب (محمد كمال محمد) إلى الهروب من قهر الواقع والتخفيف من وطأته على نفوسهم بتناول الأفيون أو الحشيش .

التقاء المشاعر عند البسطاء :

ـ وعلى الرغم من أن شخصيات الكاتب هم (مخلوقات فى الهامش) إلا أن مشاعرهم تلتقى فى شبه توحد ؛ ربما لحثهم عن إمكانية مواصلة الحياة فى واقع يقهر تلك الإمكانية ؛ لكنه لا يقهر المشاعر التى يمكن لها أن تلتقى (فعزب) بطل قصة **(المسروق) ـ مجموعة سقوط من الزمان** ـ كان يقيم بمستشفى الأمراض العقلية ؛ يعيش على هامش الحياة ؛ يتعرف على (يحيى) صديق راوى القصة ، والذى سوف يعاون (عزب) فى عمل كشك صغير ؛ يبيع فيه القهوة والشاى . وعزب كان إنساناً طبيعياً منذ فترة ؛ يقول عن نفسه : (كنت يوماً نساجاً ممتازاً ؛ كنت ألبس البدلة الغالية والحذاء الأبيض والبنى ؛ وكانت لى حبيبة أقابلها كل عصر ، هذا الذى حدث . لماذا ؟ ! إنه لايحدث لكثير من الناس) ص ١٠١ . لكن حبيبته تلك تركته وذهبت إلى الحلاق ، وهو قد رآها يوماً تجىء إلى حجرة يحيى فطرده وطردها ؛ ويبدو أن تلك الواقعة هى سبب مأساته . وبطل القصة يتداعى فى كلماته إلى الراوى لأنه أحس بشىء مشترك يدفعه إلى هذا التداعى يقول : (ولم لا نتحادث ! هل أنت إلا إنسان كادح تعيش نفس حياتى المختلفة بعض الشىء)ص ٩٩ . والكاتب يعتمد على الدلالة الرمزية الموحية فى نهاية القصة حيث يقول : (على بعد خطوات كان ثمة جدار أخير يسقط من بيت ضربت فيه معاول الهدم ؛ خلفه برزت نوافذ أطلت يسقط منها رؤ وس بدا كأن أصحابها يتعرون على حين فجأة) صفحة ١٠٥

ـ وعن إلتقاء المشاعر الإنسانية النبيلة يقدم الكاتب قصته **(وجه النهار)** ـ مجموعة العشق فى وجه الموت ـ حيث يعبر عن موقف بسيط لكنه موحٍ ، فتى وفتاة داخل أتوبيس ؛ الراوى يتابعهما ، كانا متخاصمين ؛ وبعد قليل تصالحا ونزلا من الأتوبيس .

معاناة الوحدة :

● سمة أخرى من سمات الشخصية عند (محمد كمال محمد) نجدها متمثلة فى إحساس الشخصية بالوحدة ـ فالأب فى قصة **(أحزان رجل وحيد) ـ مجموعة** العشق فى وجه الموت ـ يشعر بالوحدة بعد أن ماتت زوجته ؛ وتزوجت ابنته الوحيدة ، يتخيل ـ فى الليل ـ الأبنة تناديه ، لكنه يشعر ـ فى النهاية ـ أنه يموت . ويموت بالفعل ؛ لأن إحساسه الدائم بالوحدة ؛ جعله يتذكر الزوجة الراحلة ؛ فرحل إليها وكأنه يريد أن يأنس إلى جوارها ولوفى القبر .

وتلك المعاناة ــ هى نفسها ــ ما نجدها عند بطل قصة (الليل دائماً) .

مجموعة العشق فى وجه الموت - الذى يلجأ إلى محاولة أقامة علاقة مع صديقة إبنته ، لا لشىء سوى أنه يخاف من الكبر ، حيث ستتزوج إبنته قريباً ؛ يطارد صديقة الأبنة ويركب معها أتوبيس المنصورة ؛ لكنها تصده فيعود مقهوراً ؛ يقول الكاتب فى عبارة رمزية ذات دلالة ؛ تعبر عن إحساس البطل ومعاناته جراء الوحدة . (وقف بين شجرتى كافور غليظتين ؛ وقعت عيناه فى نظرة تائهة على جذع إحداهما ؛ فبان له كمخلب وحش ينغرز فى الارض) صفحة ٤١ .

— والبطل فى قصة (السقوط) -مجموعة العشق فى وجه الموت - يعيش حالة الوحدة القاتلة بعد أن هجرته زوجته ؛ يحاول الهروب منها عن طريق القراءة فى الكتب المفيدة يتعرف على فتاة تعمل فى إحدى المكتبات ؛ تدور بينهما أحاديث شتى ، لكنه فى النهاية يكتشف أنها قد باعت نفسها لثرى عربى فتح لها بوتيكاً . لقد ضضع حلمه فى مجرد الإقتران بمن تؤنس وحدته ؛ وباعت هى نفسها من أجل تحقيق الطموح المادى . يقول الكاتب - فى نهاية القصة على لسان البطل - : (حول قمة الرأس المرتفع خلف زجاج العربة بجانب كتفها تلوى العقال بعينيه - ثعبان أسود يلتف حول عنقه) - أى عنق البطل - لأن حلمه فى الإقتران بهذه الفتاة قد أنتهى لأن الثرى العربى قد وأد الحلم البسيط .

● وأبطال بعض قصص (محمد كمال محمد)يشعرون بمعاناة الوحدة حتى وهم وسط الناس ؛ وليسوا بمعزل عنهم ؛ وتلك مأساة أعمق وأشد ؛ فالمرأة فى قصة (ست دجاجات) - مجموعة العشق فى وجه الموت - تضيع دجاجتها فى الطريق ؛ فلا تجد من يهتم بها ؛ فكل واحد لا يهتم الا بنفسه ، ولا ينظر إلى الآخرين (الكناس / الفاكهى / بائع الدولسى/العسكرى) ولا تملك المرأة غير البكاء وقولها بغير همس : قادرون ص ١٠

والكاتب يعرف كيف تبنى الشخصية ، وأقول تبنى الشخصية ؛ ولا أقول ترسم لأن البناء فى إعتقادى مرحلة متقدمة عن مرحلة رسم الشخصية ؛ فبناء الشخصية معناه : فهم طبيعتها : معرفة لحظات الضعف والقوة فيها . . لحظات السمو والتدنى تأثيرها على الآخرين وتأثير الآخرين عليها . . شخصية مكتملة الأبعاد ؛ وهذا ما يساعد على تحقيق الفن الجيد وأعنى به الصدق الفنى . . فالصدق فى بناء الشخصية القصصية يجعلنا نشعر بها ونحس معاناتها ؛ لأنها تتحول أمامنا من مجرد رسم بالكلمات إلى شخصية حية ؛ نراها تتحرك وتتصرف وتتكلم وكأننا نراها أمامنا فى كل وقت وفى أى لحظة ؛ وتلك الخاصية تذكرنا بمقولة (جيمس جويس) التى يقول فيها : (لو أن أحداً راح يضرب على قطعة خشب وهو فى فورة غضب فحفر عليها بالصدفة صورة بقرة ؛ فهل يمكن أن تكون تلك الصورة عملاً فنيا ؟)

— بالطبع لن تصبح عملاً فنيا الا بمقياس مدى التأثير على المتلقى ؛ وهذا يستلزم توفر شرط الفن الجيد (الصدق الفنى) .

— والكاتب يعزف على تنوع الأنماط بتعدد شخصياته القصصية ؛ وتلك ميزة من مميزاته ؛ فعلى الرغم من أن رؤيا الكاتب لعالمه المحيط به تحددها محاور متعددة كالفقر وسطوة الواقع ومعاناة الوحدة والتفاوت الطبقى ؛ والقهر المتعدد المستويات والذى لمسناه كسمة رئيسية كالقهر الجنسى قصة : (صوت الصدى) والقهر العاطفى فى قصة (الأشياء والحب) والقهر السياسى فى قصة (الأسماك فى النهر النتن) والقهر الإقتصادى فى قصص كثيرة جداً ؛ بالإضافة إلى القهر النفسى ؛ تعبيراً ورغبة فى كشف وفضح الواقع المعاصر الذى افتقدت فيه القيم الأصيلة والأحاسيس النبيلة لكى تصبح المصالح الفردية هى الأساس ؛ وغلبة الماديات على الروحانيات وغياب القيم العظيمة .

أقول على الرغم من تعدد محاور الرؤيا الفنية لدى الكاتب إلا أنه استطاع أن يخرج من مأزق إمكانية الوقوع فى أثر الشخصية النمطية الواحدة ؛ فبدت شخصياته - رغم كثرتها - متنوعة ومختلفة تماماً فى طبيعتها رغم أن الهم الذى يجمعها واحد ومشترك .

— وعلى الرغم من أننا قد ذكرنا - من قبل - أن هناك التحاماً فى المشاعر الإنسانية بين الفقراء - لمسنا هذا الالتحام من خلال تحليل بعض القصص - إلا أن الكاتب يقدم تفككاً فى هذه المشاعر من نوع آخر . لأن الالتحام بين المشاعر الإنسانية عند الفقراء لا يجىء على سبيل الجزم والكلية ؛ بل هو مظهر استثنائى يتسم بالفردية . . وغياب المشاعر تلك تعبر عنها قصة (موت صبية) فذلك العجوز يقف فى زحام الأتوبيس يتحدث عن نبى المصريين أيوب وميراث الصبر الذى ولى ، فيرد الركاب فى سخط (أنه صبر المخدوعين) ؛ ووسط هذا الجو الفوضوى يحدث أن تموت فجأة صبية داخل الأتوبيس المزدحم ؛ فلا يهتم أكثر الواقفين فى الأتوبيس إلا أمرأة واحدة صرخت ؛ والعجوز الذى نزل من الأتوبيس ساخطاً ليسقط فى حفرة فى الطريق . إنها الحفرة التى تمنت الأم فى قصة (الزمن الغائب) - مجموعة سقوط لحظة من الزمان - أن تدفن فيها هرباً من قهر الواقع وقسوته على النفس . وعلى الرغم من سوداوية هذا الواقع ؛ والحمل الهائل من المعاناة التى يحملها شخوص (محمد كمال محمد) إلا أن هناك أملاً فى إمكانية الخروج من مأزق الحياة بالاهتمام والبحث عن القيم الإنسانية النبيلة الغائبة ؛ مثل قيمة الحب . فالحلم بغد أفضل يكون فيه الحب هو السيد ؛ هو ما يشعر به بطل قصة : (ليكون غد) - مجموعة نزيف الشمس - وذلك ما لمسناه - كما أو ضحنا من قبل - فى قصة (وجه النهار) مجموعة العشق فى وجه الموت - .

● ومحاولة البحث عن القيم التائهة والتى تعمل على التقاء المشاعر التى فتتها قهر الواقع المتعدد ، يقدمه الكاتب فى قصة (الوحل) - مجموعة العشق فى وجه الموت - حيث يتناول موقفاً إنسانياً مؤداه تلك المرأة التى تتهم زوجها بمحاولة ضربها بقطعة من الحديد وضعها فى جيبه ؛ تجلب له الشرطى صارخة : خذوه أريحونى : لكنها فى الوقت نفسه تسقط فى المياه القذرة حول البالوعة ، التى كانت تقف بجواها ؛ فلا ينقذها - فى تلك اللحظة - سوى زوجها بعد أن تركه الشرطى ، فتنظر إليه وتسير معه وهى تعرج يقدمها ص ٢١ . التقاء المشاعر جاء فى لحظة المعاناة . وتلك الأم والزوجة فى قصة (جذور الشجرة) ٣٠،٤٠ - مجموعة نزيف الشمس - تعطى بلا نهاية ؛ دون محاولة للأخذ ، لا تفكر فى نفسها بقدر اهتمامها بالآخرين من أجل رضائهم فقط ؛ وتلك سمة الفقراء .

تلك السمة التى تجعل الزوجة فى قصة

(البكاء) ـ مجموعة نزيف الشمس ـ لا تفرط فى نفسها ولا تستسلم للرجل الذى حاول أن يحتضنها بينما زوجها غائب عن بيته منذ ثلاث سنوات ، أنه مصدور فى مصحة العباسية . تنتظر عودته ولا تفرط فى نفسها لأنها تشعر بكبريائها . الشىء الوحيد الذى تمتلكه فى هذه الحياة رغم قسوتها . ونلاحظ أن رؤية الكاتب (محمد كمال محمد) للواقع المحيط به ؛ ليست سوداوية تماماً رغم الكم الهائل من المرارة التى تحملها بتجاربه القصصية ورغم الكم الهائل من القهر الذى يعيشه أبطاله ؛ ورغم سطوة الواقع وجبروته . وهذا ما يؤكد تناوله المتعدد للتجربة القصصية ، فبالقدر الذى يقدم به شخصيات تفتقد قيمتها فى المجتمع نتيجة لظروف معينة ؛ نجده يقدم ـ على التوازى ـ شخصيات تتمسك بقيمها وتعمل من أجل هذه القيم وإستمراريتها .

ـــ وهذا يعطينا مؤشراً هاماً لنظرة الكاتب إلى الواقع الذى يستلهم منه تجاربه ، إذ أن نظرته ليست أحادية بقدر ما هى نظرة شاملة تطمح إلى رؤية الواقع بأبعاده المختلفة ؛ فالمرأة فى قصة (البكاء) لم تستسلم لإغراء الرجل رغم فقرها المادى ؛ وإحتياجها العاطفى ، والمرأة فى قصة (الفستان) تستسلم لإغراء الرجل نتيجة لفقرها المادى وإحتياجها العاطفى ؛ هذا المعنى فى الحقيقة ـ نجده فى الواقع ؛ التعدد .. الاختلاف السمو والتدنى .. المقاومة والإستسلام .. الخيانة والوفاء ؛ فالمرأة فى قصة (فى المنعطف) ـ مجموعة سقوط لحظة من الزمان ـ تخون زوجها ـ على عكس المرأة فى قصة (جذور الشجرة) ـ سبق التعرض لها ـ حيث تخرج كل يوم مع بعض النسوة ؛ تخبره أنها ذاهبة إلى أمها ؛ بينما هى تذهب إلى الرجال ؛ كى تبيع لهم نفسها ؛ لأنها لم تستطيع المقاومة ؛ مقاومة الفقر بعد أن أستقال زوجها من عمله تحقيقاً لرغبتها فى العيش فى مدينتها ؛ بعد رفضها الذهاب معه إلى القاهرة مدينته ؛ لكنه فى المدينة الجديدة لا يجد عملاً ، لم ينجح فى الفحص الطبى الذى أجرى عليه لكى يعمل فى المصنع ؛ وعندما يشكو الزوج أمرأته لسوء سلوكها ؛ يضربونه فى قسم الشرطة ، لأن أمرأته على علاقة بمعاون المباحث ؛ ويعود الرجل مقهوراً لا يملك القدرة على الفعل .

ـــ ويظل السؤال الذى طرحه من قبل بطل قصة (الذين يولدون) مطروحاً ..

● **لماذا يظل أناس فى القاع طول حياتهم ؟ لأنهم ولدوا فى القاع ؟ !**

ـ ولكن ما الذى دفع العجوز فى قصة (العشق فى وجه الموت) إلى إرتكاب تلك الجريمة التى أدت إلى موت إنسان برىء ؟ ! إنه الإحساس بالعجز ؛ وعدم القدرة على العطاء ؛ ذلك الإحساس جعل الخير والشر عنده يتساويان ؛ يظن أن هناك علاقة حب بين أمرأته الصغيرة ـ التى تزوجها ـ رغم أنه متزوج بأمرأة أخرى تركته وحيداً وذهبت إلى بلد عربى تعمل ـ وبين طالب الهندسة الذى يسكن فى بيت زوج خالتها . وعندما يمرض زوج خالتها لا يستدعى له الطبيب فيموت ؛ هو قد فعل هذا إنتقاماً من زوجته لمجرد الشك فى سلوكها رغم أنها لم تفعل شيئاً خاطئاً ؛ لكنه الإحساس بالعجز كونه عجوزاً لا يقدر على العطاء ، والكاتب أتى بشخصية أخرى ـ فى نفس القصة ـ هى شخصية زوج الخال الذى مات نتيجة إهمال العجوز له ، تلك الشخصية لديها القدرة على العطاء الذى لا تحده حدود ، أتى الكاتب بنقيضين ـ وتلك سمة من سمات الكاتب ـ : الغير قادر على العطاء ويتمثل فى العجوز ؛ والقادر على العطاء (يسران) زوج الخالة .. فقير لا يعمل فهو وزوجه (المشلولة) قد (مضت السنوات عليهما دون شراء جورب جديد يدخل شقتهما . قميص تلبسه روقية . حذاء يقطع به (يسران) مشاويره الطويلة والقصيرة . يقول أنه يؤجر الحجرة الثالثة بالشقة لتعينه فى نفقات المعيشة ص ٥٨ ويسران مع زوجته المريضة يقول (ستة عشر عاماً لم أدخل معها أبواب المتعة) صحة ٦٠ ويعبر عن معاناته بقوله : (من أين تعرف الحقيقة يا يسران .. فى الطريق شردت أبنتان .. لم تعد تراهما عينى .. لعبتا بقلبى ، أسندتا الظهر فى أمان لحنانى ولهفتى وتسامحى .. هجرا البيت ولم يعد بيتهما ؛ سبحا مع تيار العصر ، وركبا موجة الانفتاح صفحة ٦٦

ـــ ورغم كل هذه المعاناة إلا أنه يعطى ؛ فكأننا بالكاتب يريد أن يقول : أنه لو توحدت المعاناة فى سلوك الشخصية لن يتوحد ؛ لأنه لا إتفاق حتمى فى سلوك الأفراد يجعل الفعل ـ فى النهاية ـ واحداً .

الطفولة الموءودة :

● ملمح آخر من ملامح التجربة القصصية عند الكاتب (محمد كمال محمد) يتمثل فى تعبيره عن الطفولة الموءودة فى عالم الكبار ؛ ذلك العالم الذى تتحكم فيه قوانين القهر ، فتنعكس هذه القوانين على عالم الطفولة الذى يحمل دلالات عظيمة كالبراءة والصدق . والحاجة إلى الحنان والرفاهية والإبتسام .. الخ .

لكن أين كل هذا فى قصص الكاتب ؛ وهل تحققت لعالم الطفولة تلك الشروط التى لابد أن تسايره تمييزاً له عن عالم الكبار ؟ !

ـــ الحقيقة أن تجارب الكاتب تقدم لنا شيئاً مختلفاً تماماً .. فالطفل يتحمل المسئولية رغم صغر سنه ، مثله كالكبار تماماً . فنراه فى قصة (المفتاح) ـ مجموعة سقوط لحظة من الزمان ـ يعيش تلك الحالة القهرية التى تدفعه دفعاً إلى قرار لايدله فيه حيث مات أبوه ، تاركاً له الأم والأخوات البنات .. لابد أن يفتح الدكان المغلق (دكان الفول والطعمية) بعد أن مات أبوه ؛ من أجل الوفاء بلتزامات البيت الذى أصبح مسئولاً عنه ؛ وهو ما زال تلميذاً فى المدرسة .. يواجه هذه الحقيقة فيتألم وتذكره أمه (يا بنى هل بقى لنا غيرك يفتح الدكان .. أم نمد أيدينا إلى الناس) صفحة ٨٩

ـــ والطفل فى قصة (مسقط النهر) ـ مجموعة نزيف الشمس ـ يُدفع بيد الأم للعمل خادماً فى بيوت السادة ؛ فقر الأم هو الدافع ، رغم أنها تحب إبنتها الوحيدة جداً . والطفلة تريد أن تعيش طفولتها كالآخرين ؛ تحب النظر إلى ذلك الجهاز العجيب وتحلم أن تجلس دائماً أمامه لكن حلمها البسيط ينتهى ؛ لأن الفقر قاتل وكأنى أسمع الدكتور طه حسين عندما قال على لسان أحد أبطال قصصه فى مجموعة (المعذبون فى الأرض) (ما ينبغى للفقراء أن يلدوا البنات) فالأم فى قصة (خلف الزمن) ـ مجموعة نزيف الشمس ـ تترك إبنتها الوحيدة فى الملجأ ، لا لشىء سوى أنها لا تستطيع تربيتها ؛ فالأم تتسول لكى تعيش .. فكيف لها أن تستطيع العطاء ؛ وفاقد الشىء لا يعطيه ؟ !

ــ وأطفال (**محمد كمال محمد**) ليسوا هم أطفال الأغنياء ؛ وإلا ما كانت المأساة . إنهم أطفال الفقراء الذين لا يقدرون على العطاء ؛ فيعيش الأطفال الحرمان بعينه مما يعكس آثاره الواضحة على حياتهم ؛ فلا هم يحيون حياة الصغار ولا هم يحيون حياة الكبار . انه عالم من نوع آخر ؛ يجعلنا نتخذ موقفاً تجاه ما يحدث ونتساءل : لم يحدث هذا ؟ ! ولماذا ؟ ! وإلى متى سيستمر ؟ !

ــ وإذا كانت الأم في القصة السابقة هي التي تدفع . بإبنتها الوحيدة للعمل في بيوت السادة؛ فإن الأب في قصة (الحائط) ـ مجموعة العشق في وجه الموت ـ هو الذي يدفع ابنته للعمل في بيت من بيوت السادة ، لحاجته وفقره ـ يقول وهو يسلمها لهم في نهاية القصة (إحضنت رأسها ملتفة بخيوط الخوف) ص ١٣

ــ الأبناء مدفوعون لفعل شيء لا يؤمنون به . لكنها الحاجة القاتلة .

تلك الحاجة هي التي تدفع الطفل في قصة (لا ضوء في المرفأ) ـ مجموعة العشق في وجه الموت ـ للوقوف في إشارة المرور ؛ لممارسة العمل التافه ؛ الذي يعاقب عليه القانون تحت ما يسمى بالتشرد أو التسول . بعد أن قام بطرده المعلم (صاحب دكان التنجيد) . إذن لابد له أن يعمل وهو الطفل الصغير الذي دفعته الظروف إلى الدخول مع الحياة في صراع دائم ؛ بل هو ـ في الحقيقة ـ صراع وحشي .

● يتضح من تحليل القصص السابقة والمتعلقة بأحلام الطفولة الموءودة ، ان قسوة الواقع الإجتماعي ؛ بما تحمله من قهر إقتصادي هو الدافع وراء وأد الأحلام الصغيرة وهو السبب المباشر لإختفاء البهجة والبسمة من فوق شفاههم .

ــ ولكن ماذا عن طفل الأغنياء ؟ !
أنه طفل مدفوع ـ هو الآخر ـ لمراقبة فقر الفقراء ، وتعاسة التعساء ؛ فها هو في قصة (لا شيء) ـ مجموعة العشق في وجه الموت ـ يتتبع الشيخ حسن ذلك الرجل الفقير الذي يجيء إلى بيتهم ؛ ينام ليلاً لأنه لا يملك المأوى ؛ يراه الطفل وهو يسرق رغيفاً من الخبز أثناء الليل ويأكله في ركن الحجرة ؛ وعندما ينقل ماراه إلى أمه ؛ تغتاظ وتنقل الخبز من حجرة نومه إلى مكان آخر ، فلم يستطع الشيخ حسن أن يجيء إلى البيت ثانية ؛ لأنه قد فهم الأمر .

والطفل أصبح مشغولاً بأمر الرجل . . يصاب بالوجوم . . ولا يعرف ماالذي يحدث بالضبط . . فالأم لا تهتم بالرجل الفقير . . والأب سلبي لا يستطيع مواجهة الأمر ؛ مع زوجته ؛ ومراقبة الطفل لكل ما يحدث قائمة ومستمرة ؛ أنه يراقب عالم الكبار بمتناقضاته وأبعاده التي لا يفهم لها معنى ؛ ولا يعرف لها سبباً . لكنها رغم هذا تترك آثارها في نفسيته الصغيرة ؛ فيفقد ـ هو أيضاً ـ الإحساس ببهجة الحياة . لأن براءته تصطدم بعالم الكبار المليء بالمتناقضات والمسالب .

وتظل مراقبة الطفل لعالم الكبار مستمرة ؛ مراقبته لأمور لا يفهم لها سبباً ولا يعرف دوافعها فهو في قصة (التمرد) ـ العشق في وجه الموت ـ يتعذب كلما رأى الباب يُغلق على أمه عندما يدخل إليها ذلك الرجل الذي تزوجها بعد موت أبيه . والرجل له زوجة أخرى غليظة القلب ، داسته لقلة كسبه وأغلقت في وجهه الباب من سنين ص ٥١ ؛ حيث يعمل خبازاً ؛ والطفل يتحدث مع نفسه قائلاً : (أشرد متخيلاً أولاده : أبوهم لم يعودا يروه مثلي . . أنهض مهتاجاً من جواره ودمعه توشك أن تطفر) ص ٥١ .

ــ هذا الإحساس يعيشه الطفل على الرغم من صغر سنه ! !
ــ إذن فالطفل هو ضحية الكبار ، فها هو في قصة (عربة الحنطور) يضيع من جدّيه ووالدته مختفياً في عربة الحنطور ؛ يبحثون عنه ؛ وبعد عناء يجدونه ؛ ولكن الضياع واضح بدلالته الرمزية ؛ فالأب طلق الأم ؛ فتزوجت من رجل آخر ؛ أخذها وسافر بها ؛ يبكي الطفل ويحاول اللحاق بها على محطة القطار ، لكنه يضيع ويختفي .

ويبدو أن التفكك الأسري ظاهرة أو ملمح من ملامح قصص (محمد كمال محمد) فدائماً المرأة تتزوج من رجل آخر بعد الطلاق ؛ ودائماً الرجل يتزوج من أمرأة أخرى بعد الطلاق ـ أيضاً ـ وفي الحالتين يضيع الأولاد ويتوهون ويصبحون ضحية عالم الكبار الغير مسئول . فالطفل في قصة (خروج للحياة) مثل الطفل في القصة السابقة (عربة الحنطور) يعيش مع جده بعد أن مات أبوه وتزوجت أمه من رجل آخر . هذا الرجل يعاملها بقسوة حتى ماتت هي الأخرى ؛ والطفل قد أصبح يتيماً يقدم لنا التجربة بقوله : (بدأت أفكر في حكاية اليتيم هذه ؛ أحاول أن أفهم ماوراءها) صفحة ٧٦ .

أنها محاولة فهم عالم الكبار الذي يراقبه ، إن الكاتب يضعه وجهاً لوجه أمام الموت والطفل لا يستطيع فهم الظاهرة ؛ فلم يملك إلا سرد ما يراه محاولاً أن يفهم لكنه لا يستطيع لأن الكبار قد تخلوا عنه في وقت هو في أمس الحاجة إليهم لأنه غير قادر على المواجهة ؛ فهو ضعيف العقل والإرادة وما يزال . والطفل محجوب في قصة (أشياء صغيرة) ـ مجموعة حصاة في نهر ـ يعشق الكتب التي تركها أبوه في البيت بعد موته ؛ صديقه الطفل (راوي القصة) يريد أن يكون مثله . يقول : كنت أحلم بالكتب التي يمتلكها محجوب ؛ حجرتهم هناك تمتلىء بها مختلفة الأشكال والأحجام ص ١٤٣ لأن الأم تأد حلم الصغير وتتخلص من الكتب بالبيع ؛ فيلوذ (محجوب) محتمياً عند صديقه الراوي ؛ وقد أحس أن تلك الأشياء التي أحبها قد ضاعت وانتهى كل شيء .

ــ أحلام الطفولة رغم صغرها ؛ ورغم أنها تدور حول (أشياء صغيرة) إلا أنها لا تتحقق لأن تصرفات الكبار تجيء على عكس ما يتمنى الصغار .

حضور القضية السياسية :

ــ كما سبق أن ذكرنا أن القضية الإجتماعية حاضرة في قصص (**محمد كمال محمد**) بل أنها هي البطل الرئيسي في أعماله ككل وإتساع رؤيته للواقع تشمل ـ كذلك ـ القضية السياسية بحضورها ـ بشكل مباشر ـ في بعض القصص ؛ وأعني بالقضية السياسية : موقفه ككاتب تجاه بعض القضايا السياسية : قضية الحرب كما في قصة (الموتى لا ينهضون) وقصة (بواقي الليل) ـ قضية الإنفتاح الإقتصادي وقضية فلسطين كما في قصة (العشق في وجه الموت) . والقهر السياسي داخل المعتقل كما في قصتي : (**الحقيقة لاتدق الأجراس**) وقصة (**الأسماك في النهر النتن**) .

● **قضية الحرب :**

● عن هزيمة ١٩٦٧ يقدم الكاتب تجربته فى قصة (**الموتى لاينهضون**) ـ مجموعة نزيف الشمس ـ حيث الأبن العائد من الحرب متمزق النفس والروح « كانت ستة أيام تناثرت أشلاء من جسد الزمن ؛ صعب علىّ أن أحسب ساعاتها وأعرف أسمها وأوصافها) صفحة ١٠٦

ـ وهو يندهش لهؤلاء الذين يخرجون للهتاف من أجل بقاء الرجل يقول :

(يريدون عودة الرجل ! تركها خراباً ويريدونه أيضاً .. يكافئونه .. الموتى !!) صفحة ١٠٧

ـ أخوه يذهب معهم للهتاف ؛ والبطل يتألم من هذا ، فهو الذى ذهب للحرب ؛ وهو الذى يعرف الحقيقة ؛ وغيره ميت (لا يرانى .. كأنى لم أعد .. لايعرف كيف عدت ! مكسو بالعار .. مقهوراً) صفحة ١٠٨

وعن الهزيمة أيضاً تدور قصة (**أبواق الليل**) ـ مجموعة نزيف الشمس ـ يعبر الكاتب عن الإنسان والحرب الخاسرة ؛ الموت والعطش فى حرب لم يحسبوا لها جيداً . فكانت النتيجة الموت هناك والموت فى الداخل لا فرق الكل يموت .. من دخل المعركة ؛ ومن لم يدخلها وأحس بنتيجتها من بعيد . والبطل فى قصة (**العشق فى وجه الموت**) ـ نفس المجموعة ـ يتحدث عن حرب فلسطين (زغاريد الزوجات والأمهات وعلامة النصر ترتفع بها الأيدى ، تودع الراحلين غضباً بأمر الغرباء . تدعوهم ألا يلقوا السلاح حتى تسترد الأرض والكرامة .. تهزأ بمنطق العصر الكسيح برصاص القوة الغاشمة الجديدة .. قلبى ينفجر حزناً ولوعة وحسرة ؛ نخلف الأرض قسراً لغير أصحابها ونغادر .. يطاردنا الغاضب ويتخلى الجار والأخ والصديق ؛ فيمن نلوذ ليظل سلاحنا فوق الأكتاف حتى نعود .. نعود يا فلسطين) صفحة ٨٤ .

● وعن قضية الإنفتاح الإقتصادى وما جلبه هذا الإنفتاح من مساوىء ويتحدث البطل فى قصة (**العشق فى وجه الموت**) قائلاً : تتكلم نوال عن اللحم الفاسد والأطعمة المسمومة ؛ ومتاجرة الشعب بالمخدرات .. وأقول هم أبطال عصرنا نطل عليهم وكنا نطل على الأفغانى ومحمد عبده وأحمد حسين .. وأقول لها ؛ جيل الثلاث هزائم نحن والنتاج حصاد الهشيم صفحة ٧٢ .

● **القهر السياسى :**

ـ البطل فى قصة (**الحقيقة لا تدق الأجراس**) ـ العشق فى وجه الموت ـ له ميول سياسية كان من نتائجها دخوله إلى المعتقل ؛ تاركاً إبنته الوحيدة ؛ يخرج من السجن باحثاً عن إبنته التى أغواها ذلك النذل ـ على حد تعبيره ـ وبعد أن هجرته زوجته يوم دخل السجن ، وهربت إبنته مع صاحبه المتصابى عندما أوهمها بطول سجنه ؛ والأب يجد إبنته فى الطريق ؛ لكنها تهرب منه ؛ ويستطيع بطل القصة أن يصل إلى ذلك الصديق القديم الذى أدعى النضال المزيف ؛ حيث كان قد خدعه ؛ فدخل السجن ؛ وبالإضافة إلى ذلك أخذوا إبنته الوحيدة . عندما قابله أراد أن يقتله بمسدسه ؛ لكى يتخلص من ذلك الذى أهدر كرامته أثناء وجوده فى المعتقل ؛ لكنه يتراجع عندما وجد صديقه هذا وقد سقط هامداً . ونرى بطل القصة محملاً بالهموم القومية والسياسية والنضالية يتحدث إلى نفسه قائلاً : (الذين يصنعون لنا ملايين الأشياء المنحطة ؛ مستقبليون ؛ وخفافيش الليل لا تكل من الحركة ؛ والسماسرة ودلالو المزيد متربعون على القمة .. ومزيفو التاريخ لصالح عصرهم الخاص أبطال قوميون ؛ والمصفقون والمروجون للأحلام الكاذبة ؛ يغرقوننا فى الوهم .. ونحن العقائديين نتطاحن بتطلعاتنا الذاتية ؛ نتحرك بوسائلنا ؛ لننبه السلطة أننا دائماً نملك العصا ويد السلطة ليست مرتعدة ؛ فكن واعياً) صفحة ٢٧

والبطل فى قصة (**الأسماك فى النهر النتن**) ـ مجموعة حصاه فى نهر ـ دخل السجن (لأنه عارض المظاهرة البلهاء . لعن غباء يوم التاسع والعاشر !) صفحة ٩٤ ونراه وقد خرج من السجن بعد أن قضى منه ثلاثة أعوام محطماً ؛ حيث تركت هذه الفترة تأثيرها الكبير على علاقاته الإنسانية مع الآخرين ومع ذاته ومع أفراد أسرته .. وفى النهاية يشعر بالوحدة التى أحالته إلى كائن لا يعرف أين الحقيقة فيتمنى لو يرتمى غائصاً فى النهر حيث يشعر بإرتعادة فى داخله كالصقيع .

● **الشكل الفنى :**

● لجأ القاص (**محمد كمال محمد**) إلى شكلين فنيين مختلفين عن شكل القصة القصيرة المتعارف عليها فى القصص ـ محل المناقشة فى هذه الدراسة ـ وأعنى بهذين الشكلين :

(١) ـ القصة القصيرة الطويلة .

(٢) ـ القصة القصيرة جداً .

١ ـ **أما عن القصة القصيرة الطويلة : ويمثلها قصص (العشق فى وجه الموت)** من المجموعة التى تحمل هذا الإسم عنواناً لها ـ وتقع فى (٤٢ صفحة) . وقصة (زاوية المغاربة) ـ من مجموعة نزيف الشمس ـ وتقع فى (٤٢ صفحة) فإن هذا الشكل لم تتحدد معالمه بعد ، حتى يصبح مصطلحاً أدبياً له أسسه الموضوعية التى يرتكز عليها ؛ فبعض النقاد يعتبرون هذا الشكل « إمتداد معاصر لفن الأقصوصة القديم » على حين يرى البعض الآخر (أنها ليست إمتداد لفن الأقصوصة .) بل العكس هو الصحيح .

وكما هو واضح فإن الرأى لم يرتكز بعد على شىء ثابت ويحدد د . شكرى محمد عياد بعضاً من خصائص هذا الشكل ـ من خلال نقاد الغرب وذلك أثناء تعرضه بالنقد لرواية نجيب محفوظ (اللص والكلاب) حيث يقول : وتعتبر « اللص والكلاب من هذا النوع الذى يسميه النقاد الغربيون « القصة القصيرة الطويلة » لأنه يمتاز بالصفة الجوهرية للقصة القصيرة ؛ وهى وحدة الخط سواء أكان هذا الخط مرتبطاً بشخصية واحدة أم بعدة شخصيات محصوراً فى زمان قصير أم ممتداً بضع سنوات » . ونقول ان شروط هذا الشكل قد تحققت فى قصة (**العشق فى وجه الموت**) . ولم تتحقق فى قصة (**زواية المغاربة**) لثلاث أسباب :

الأول : تعدد الشخصيات فى القصة (الأم/عزيزة/شعبان/تهانى بنت أم زكريا/ الحاج شبانة البقال/المعلم بزوم/الأسطى وهدان مجاور الأزهر/سلامونى النشار) .

الثانى : تعدد الأماكن فى القصة (زواية المغاربة/ترعة الشرقاوية كوبرى شبط الملح/ ميدان الكباش) .

الثالث : إمتداد اللحظة الزمنية .

لكل ما سبق نقول أنها رواية قصيرة أو

قل أنها مشروع رواية .

٢ ــ القصة القصيرة جداً :

● القاص (محمد كمال محمد) يلجأ إلى شكل القصة القصيرة جداً فى أكثر من تجربة قصصية منها (البكاء ـ الفستان ـ خلف الزمن ـ الموتى لاينهضون ـ ثقوب معتمة نزيف الشمس) .

والسؤال هو : كيف تعامل الكاتب مع هذا الشكل القصصى المعاصر ؟ !

نراه وقد تعامل معه بطريقة جيدة ؛ كونها تجارب حية ؛ متماسكة ؛ على الرغم من قصر المساحة الخاصة بالتجربة القصصية ؛ والكاتب عندما تعامل مع هذا الشكل لم يغفل تلك الخاصية التى ينبغى على كاتب القصة القصيرة ألا يغفلها وأعنى بها خاصية (القص) . فالقص هو الأساس أو السمة التى لا ينبغى التخلى عنها ؛ ولو حدث وتخلينا عنها لفقدنا تلك الصفة الأساسية التى تميز هذا النوع الأدبى عن غيره من الفنون ؛ فعلى سبيل المثال : لو أردنا أن نجرب فى المسرح فلابد أن نعلم أن جوهر المسرح هو (الفعل الدرامى) فلو جاء عمل من الأعمال المسرحية وهو فاقد لخاصية (الفعل الدرامى) كنا أمام جنس آخر علينا أن نحدد فى البداية ما هو ؟ !

ــ وعليه أقول إن (محمد كمال محمد) عندما إستخدم هذا الشكل المعاصر ـ وعلى العكس من كتاب آخرين ـ كان واعياً بهذه النقطة ، أو تلك الخاصية ؛ وعليه فإن الشكل المستخدم لم يبعده عن منطقة القصة بقدر ماقربه منها ؛ وقربه أكثر من التركيز والتكثيف ، وأعنى تكثيف التجربة القصصية ؛ بحيث تعطى الدلالة والتأثير بغير إطالة أو تفصيلات زائدة ؛ فعلى سبيل المثال : وفى قصة (ثقوب معتمة) ـ مجموعة نزيف الشمس ـ يقدم لنا الكاتب تجربة قصصية بسيطة الأداء ؛ عميقة الدلالة . الأم تركب الأتوبيس المزدحم . . تشعر بولدها الرضيع وقد فقد القدرة على التنفس وكأنه قد مات وسط الزحام . . تصرخ : لا أحد يلتفت إليه ؛ فتنزل من الأتوبيس قبل محطة الوصول . . تبصق على الأتوبيس وتسير على قدميها « أدارت المرأة رأسها خلفها . . قذفت جدار الأتوبيس ببصقة ومضت تدمدم بالشتائم » فى الداخل ظلت الملامح ملبدة . . تحملق العيون فى فراغات الرؤوس المتراصة كثقوب معتمة صفحة ١١٠ .

ــ ونرى أن اللغة تلعب دوراً كبيراً عندما يلجأ الكاتب إلى إستخدام هذا الشكل . . اللغة ـ كذلك ـ مركزة وموحية يقول : (غاصت هابطة بالطفل تحاول أن تطفو عائمة) فتعبير (تطفو عائمة) يعطى دلالة عميقة الأثر ؛ وكذلك تعبير (كانت العيون ثقوباً معتمة) . إذن ـ ففى إعتقادى ـ أن استخدام هذا الشكل لابد أن يتبعه استخدام لغوى مركز ومكثف ـ كذلك ـ حتى لا يكون القصر عاملاً من تلك العوامل التى تؤدى إلى غياب الرؤيا وسطحية التناول .

● وبخصوص هذه القضية استحضر رأيا للناقد « فرانك أوكونور » جاء فى كتابه (الصوت المنفرد) وأراه على جانب كبير من الصحة والموضوعية يحدد فيه أن : « القصة القصيرة قالبها يحدد طولها ؛ ولا يوجد ببساطة أى مقياس للطول فى القصة القصيرة إلا ذلك المقياس الذى تحتمه المادة نفسها وما يفسدها ، لا محاولة أن تحشى حشواً لتصل إلى طول معين أو تبتر بتراً لتنقص إلى طول معين ؛ وأخشى أن أقول أن القصة القصيرة متأثرة بشكل خطير بأفكار محررى الصحف فيما ينبغى أن يكون عليه طولها ؛ وكل ما أستطيع أن أقوله ، نتيجة لقراءة ترجنيف وتشيكوف وكاترين مانسفيلد وكاترين آن وآخرين أن مصطلح (قصة قصيرة) تسمية خاطئة فى ذاته ؛ فالقصة العظيمة ليس من الضرورى أن تكون قصيرة على الأطلاق والفكرة الشائعة عن القصة القصيرة من أنها فن صغير ، فكرة خاطئة ـ بالضرورة ـ إن الفرق بين الرواية والقصة القصيرة أساساً ليس فرقاً فى الطول . إنه فرق بين القصص الخالص والقصص التطبيقى . ودفعاً للبس أقول أننى أحاول أن أغضى من شأن القصص التطبيقى وكل ما هنالك أن القصص الخالص أكثر فنية » .[٣]

اللغة الفنية :

● (محمد كمال محمد) على وعى بطبيعة اللغة كأداة إيحاء ؛ فهو يطوعها لخدمة التجربة التى يريد التعبير عنها ويطرحها أمامنا ؛ وهذا الوعى باستخدام اللغة يتضح لنا من حيث أنها لغة ذات دلالة ؛ ليست زائدة عن السياق العام . . رغم ما يشوبها من مباشرة فى مواقف ليست كثيرة بالشكل الذى نلاحظه ملحاً .

ــ وهى لغة ـ على حد تعبير د . سيد حامد النساج ـ (لغة قارة . . لا تبلغ حد الصرامة والجهامة ؛ ولا تتصل من قريب بلغة الشعر ؛ ولا تهبط إلى درجة الإسفاف والإبتذال تحت أى دعوى أو مذهب أو مبدأ ؛ وهو لا ينتقى إلا الكلمات المقصودة للدلالة على المعنى الواحد المحدد ؛ حتى لا يدعك تذهب فى تأويلها مذاهب شتى ، فيفلت منه الزمام ويتمزق الخيط الفنى ؛ ويضيع الهدف » [٤] .

وبعد : فلنا عودة للوقوف على طبيعة اللغة الفنية عند الكاتب (محمد كمال محمد) حتى تكتمل الإضاءة لتشمل عالمه القصصى الواسع ◆

● الهوامش

* تتناول الدراسة المجموعات القصصية الآتية :

(أ) ــ العشق فى وجه الموت ـ قصص قصيرة ـ ١٩٨٢م ـ دار المأمون للطبع والنشر القاهرة .

(ب) ــ نزيف الشمس ـ قصص ـ ١٩٨٥م ـ دار المأمون للطباعة والنشر القاهرة ـ ١١٠ صفحة .

(ج) ــ حصاة فى نهر ـ قصص ـ ١٩٨٣م ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٦٤ صفحة .

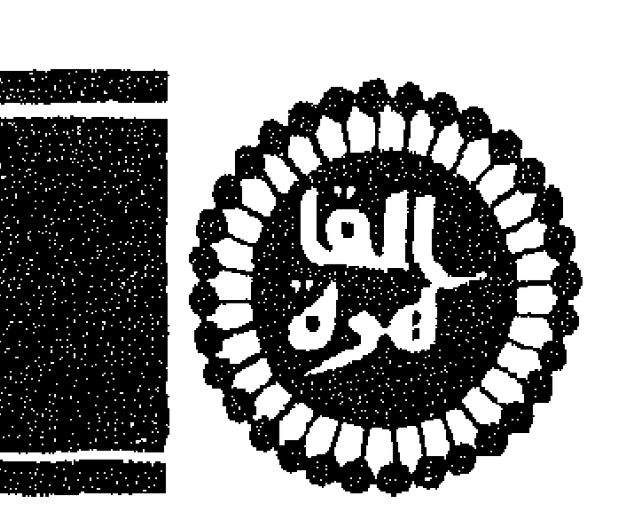
(د) ــ سقوط لحظة من الزمان ـ قصص ـ ١٩٨٧م ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٢٢ صفحة

١ ــ الصوت المنفرد ـ فرانك أوكونور ـ ترجمة د . محمود الربيعى ـ المكتبة العربية ـ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ـ ١٩٦٩م ـ المقدمة من ص ٩ إلى ص ٣٨ .

٢ ــ الأعمى والذئب واللقاء المستحيل . د . سيد حامد النساج ـ فصول ـ المجلد الأول ـ العدد الثالث/أبريل ١٩٨١م صفحة ٢٦٨ .

٣ ــ فرانك أوكونور ـ المرجع السابق/ صفحة ٢١ .

٤ ــ د . سيد حامد النساج ـ المرجع السابق/صفحة ٢٧٠



دراسة

ألكس لاجوما كاتب من جنوب أفريقيا

فؤاد قنديل

نموذج فذ من نماذج الكفاح والنضال . لم تكن حياته الا سيرا متواصلا فوق الجمر والشوك من الطفولة وحتى الكهولة .

ولد فى فبراير عام ١٩٢٥ بمدينة كيب تاون ، تلقى العلم فى مدرسة ترافلجار ثم التحق بالمدرسة الثانوية الفنية فى نفس المدينة .. تكشفت له موهبة مبكرة فى تأليف القصص الخيالية وروايتها لأقرانه من الأطفال ، وقد تنبه منذ طفولته لما يحيق بأهله من القسوة والقهر ، لأنه كان يسكن حى الملونين وكان أبوه رئيسا لمؤتمر المواطنين الملونين ، الأمر الذى استوقفه ولفت انتباهه فتابع ما يجرى متابعة ايجابية أخذت عليه فكره الذى صرفه للقراءة النهمة .

بعد انتهاء الدراسة التحق بالعمل فى مصنع لانتاج العبوات المعدنية[1] وظلت تلاحقه مأساة شعبه وهو غير قادر على تحديد أى سبيل ينهج وما هو دوره بالنسبة لمواطنيه من الكادحين المعذبين .. إن الاحوال تجرى بأهله من سىء إلى أسوأ دون ما أمل فى الأفق يلوح ، وليس بالأمل وحده يمكن أن تصبح أفضل ، ولابد من العمل .

في عام ١٩٤٦ تعرف على بعض الخلايا السياسية وسعى فى دربها سعيا حثيثا القلب نابض والارادة قوية ، لكن السلطات لهم بالمرصاد . .

فصل العمل فى الصحافة وأتيحت له الفرصة فى « الجارديان الاسبوعية » التى كانت تصدر فى كيب تاون ، وسرعان ما أوقفتها الحكومة البيضاء وحلت محلها « العصر الجديد » إلا أن القبضة الحديدية التى تمسك بتقاليد الامور وتحاصر شعب جنوب أفريقيا محاصرة شديدة وتتبع أفراده كظلالهم ألقت القبض عليه فى عام ١٩٥٦ متهما بالخيانة العظمى وسجن أربع سنوات كتب خلالها عددا من القصص القصيرة ، تناولت بعض زوايا الحياة التى طالعته إبان سنوات الاعتقال .

وما أن خرج من السجن حتى فوجىء فى عام ١٩٦٠ بوقوع مذبحة « شاريفيل »[٢] التى اغتالت فيها السلطات عددا كبيرا من المتظاهرين وزج به إلى السجن من جديد بوصفه من أبرز المحرضين عليها ، ثم اطلق سراحه على أن يلزم بيته .

وتلت هذه السنة سنوات ازداد فيها السخط الشعبى وازداد القهر وكان فى المعتقد دوما ان لاجوما وراء الثائرين فتعرض كثيرا للسجن الانفرادى والجماعى وتحديد الاقامة وكل الوان المعاناة التى كانت تنقض عليه بين آونة وأخرى إلى أن غادر جنوب أفريقيا مع زوجته وولديه ليعيش فى لندن منذ سبتمبر ١٩٦٦ م .

برغم هذا لم يتوقف لاجوما عن الكتابة فى مجلة العصر الجديد وفى رواياته التى صدرت أولاها عام ١٩٦٢ « نزهة فى الليل » ، وروايته الثانية « حبل مثلث الألياف » التى صدرت عام ١٩٦٣ وروايته الثالثة « عالم حجرى » التى نشرت عام ١٩٦٤م .

وفى عام ١٩٦٧ نشر كتابه عن التمييز العنصرى « وتلاه كتابه عن « الأدب والحياة » وتقديرا لنضاله وأدبه حصل على جائزة لوتس للأدب الأفريقى عام ١٩٦٩ ، وفى عام ١٩٧٢ أصدر روايته الرابعة « فى ضباب نهاية الموسم » .

ويتميز لاجوما بقدر كبير من المثابرة والتحدى ، والثقة فى شعبه بلا حدود ، ولكنه يرى أن الأمل معقود على العمل والعمل المستمر ، والحق أن سيرته الذاتية وقصة كفاحه جديرة بأن تكتب وتتسع رقعة العارفين بتفصيلاتها ، فمثل هذه الحيوات هى نماذج لمن يجب الاقتداء بهم ومحاولة اقتفاء آثارهم متسلحين بقدر وافر من الإيمان بالقضية وبالإرادة الصلبة . . وبدون هذا تسحق الشعوب وتنهار الحضارات ويسقطها التاريخ من حسابه .

تدور روايته الأولى « نزهة فى الليل » خلال ساعات قليلة فى أحد الأيام بمدينة كيب تاون ، تحكى لنا عن مايكل أدونيس وهو شاب أفريقى يطرد من عمله بسبب عصاينه لأوامر رئيسه غير الانسانية وغير العادلة ، ويضطر للتسكع بعض الوقت حائرا لا يدرى ماذا يصنع إلى أن يقابل بعض الأصدقاء ويسألونه عما به فيحكى لهم أزمته وظروف طرده ، ويستضيفونه على شراب تخففيا عنه وتفريجا مؤقتا لكربه النفسى ، فيقبل على الشرب ثم يقرر العودة إلى منزله ، لكنه يلتقى فى الطريق بأحد جيرانه وهو رجل ايرلندى بدد السكر خطاه وقواه ويختلفا على أمر ما فيعتدى عليه مايكل ولكنه دون قصد يقضى عليه ، وحين يكتشف مايكل ما فعل ، ويدرك حجم جرمه يهرب ، وتؤدى مجريات الأحداث إلى أن يتهم فى الحادث شاب عاطل هو « ويلى بوى » كان بالقرب من الأيرلندى المقتول ، ولما كانت الشرطة تعرف عن « ويلى بوى » قدرا غير قليل من التشرد والمواقف الإجرامية فضلا عن معاناتها من جرائه الشديدة معهم ، فقد اعتقدوا أنه القاتل .

وتقضى اعتداءات رجال الشرطة على ويلى إلى قتله ، أما عن مايكل فقد جره ضياعه إلى السرقة وارتكاب بعض الأخطاء فى حق ذويه مما يؤدى فى النهاية إلى قتله .

وحاول لاجوما فى هذه الرواية أن يصور فظاعة الحياة التى يعيشها الأفريقى على أساس أنها هى التى تدفع البعض لارتكاب الجرائم . فإذا كان بعض الساسة أو رجال الإعلام من البيض قد استقرت فى اذهانهم فكرة غير حقيقية عن الأفارقة بوصفهم سفلة بالجنس أو مجرمين بالفطرة فان لاجوما يقول تأملوا أولا حياتهم . . « يسكن الأفارقة شوارع ضيقة مليئة بالنفايات[٣] فى مساكن قذرة ذات دهاليز تفوح برائحة البول ، وسلالم مظلمة تفضى إلى ممرات مختنقة وإلى غرف كئيبة تتسابق فيها الفئران والصراصير ، ويتناولون وجباتهم فى مقاه ملوثة بطبقة زيتية كريهة وروائح العرق والدخان .

لا يجدون أنفسهم الا فى لعب القمار الذى يلتفون حوله فى غرف سريه غير مسموح بها الا بفضل بعض المرتزقة من الشرطة ، ويبحث البعض عن مهرب من حياته التعسة والفارغة فى حانة حيث الشراب الرخيص الذى يمنحهم الشجاعة المزيفة الوقتية ضد القوى التى تسحقهم وتحولهم إلى خواء .

وفى الشارع عند مداخل البيوت هناك صف من حاويات القمامة تفوح برائحة الفواكه والأطعمة المتعفنة والماء الآسن والقذارة التامة بينما قطة بلون ماء الغسيل تحاول أن تنبش بقايا رأس السمكة فى احدى الحاويات ، وفى الداخل السلالم مسودة ومهترئة ، وعمود السلالم سائب ومخيف .

المصابيح الكهربائية تلقى بضوء شاحب على اجزاء من الداخل وتضىء رقعا كبيرة من الرطوبة والعفن ، ومن أسفل كل سلم يمتد ممر طويل مظلم تصطف على طوله أبواب ، تكون نفقا فى نهايته ينتصب المرحاض ، ويشبه كشك خفير حراسة . . الأرض أمامه مشبعة بالماء المراق بينما الهواء يعبق برائحة الطهى القديم والبول والدخان الرطب المكمور » .

وهكذا مضى لاجوما يحفر بعمق فى مأساة الافريقى . . فى بركته الراكدة التى يقبع فيها كجثة متعفنة أو كشيطان مغلول ، ولم يكن بالدرجة الأولى همه الأحداث والشخصيات وصراعها من



أجل البقاء ، ولكن كانت رغبته العميقة أن يصور الحال المتردى ، المناخ العام لحياة الأفريقى فى بلده وفى مسكنه بل وفى قلبه .

استقبلت الرواية بنجاح فورى بعد صدورها فى نيجيريا ، وقال عنها الكاتب المسرحى وولى سونيكا « ان لاجوما قد توصل فى صفحاتها التسعين إلى ما ظل الكتاب الافريقيون يحاولون تحقيقه طيلة سنوات » .

وقال ناقد : هذا كاتب يضع اصبعه على نبض شعبه ، ويحس بكل خلجة فيه .. وبعد صدور الرواية ووصول تقرير عنها لحكومة جنوب افريقيا ، حرم ساسة التفرقة العنصرية وحماتها بيع الرواية أو تداولها ، ولم يمنع قرارهم من طبعها بعد ذلك فى لندن .. بل وقد حرمت السلطات العنصرية على لاجوما أن يحضر أو يشترك فى أى اجتماع فى جنوب افريقيا فى الفترات القليلة التى كان فيها مطلق السراح ..

أما روايته « حبل مثلث الألياف » فعزفت نفس السيمفونية بتوزيع آخر ، إذ صورت مدى استحالة الحياة بشكلها التقليدى والطبيعى فى مدينة أخرى حوصر أهلها فى أكواخ صغيرة وحقيرة .

وكان من الطبيعى أن يكون العمل التالى له عن السجن الذى قضى به أكثر سنوات عمره وأخطرها .

فى عام ١٩٦٤ نشر روايته « عالم حجرى بدأها ببعض الأبيات للشاعر الافريقى يوجين ديبس :

طالما هناك طبقة سفلى فأننى فيها
طالما هناك عنصر إجرامى فاننى منه
وطالما هناك روح واحدة فى السجن
فاننى لست حرا

.. تصور الرواية عالم السجون فى جنوب أفريقيا ، وهو عالم حافل بالقتلة واللصوص ، بالمجرمين والأبرياء ، معظمهم كانت جريمتهم واحدة وهى أنهم يسيرون فى الطرقات بدون تصريح مرور وهذه مسألة لا يمكن السكوت عليها ، فهذا ما يمكن أن يرتكبه الأفريقى وهذا يعنى أنهم مجرمون لأنهم أفارقة ، يستحقون السجن والتعذيب لأنهم يسيرون فى شوارعهم بلا اذن .

وتصور الرواية فى خلال ذلك المعارك الضارية التى تدور رحاها داخل السجن ، هذا المجتمع الجديد الذى يتعين على ساكنه أن يبحث له عن مكان وعن مكانة .. صراع يجرى داخل العنابر المظلمة .. ينتظمه ايقاع عنيف ومثير ، وتحت الأقدام ، وفى السر وبهدوء شديد يرتب المناضلون الحقيقيون أفكارهم ويعدون خططهم من أجل مزيد من الحركة والعمل الدءوب لايقاظ الشعور القومى وتوحيد القوى ضد الابيض المستغل .. ضد المحتل الظالم .

عالم غريب استطاع لاجوما به أن يتقدم خطوات على درب الرواية وعلى درب النضال .. وتكشف الرواية عمق تجربته ونضج رؤياه وسيطرته على الصراع والأحداث .

أما روايته « فى ضباب نهاية الموسم » التى يهديها إلى الشهيد « بازيل فبراير » فهى قصة « بيوكس » أحد شباب المقاومة السرية ، يطارده البوليس حتى يقع فى أيدى رجاله فيعذبونه حتى الموت .

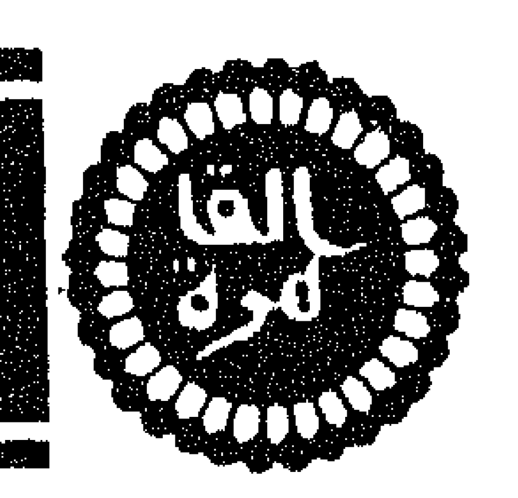
قصة بيوكس هى أبرز ما فى الرواية ، لكنها تشتمل على نماذج أخرى وكلها تتفق على نقل صورة واحدة لأسلوب البوليس الإرهابى فى قمع الثائرين ضد القهر والظلم .

وإذا كان لاجوما — كما رأينا — قد صرف حياته للناس وللسعادة البشرية والخلاص الانسانى فلم تتنكر له الأوساط الثقافية والعلمية فى العالم فقد نال على يديها ما يستحق من التقدير ، ويكفى أن كتبه التى تؤرق مضجع السلطات العنصرية فى جوها نسبرج وكيب تاون وغيرهما ، قد نشرت فى بريطانيا وأمريكا وترجمت إلى الألمانية والروسية والمجرية واللاتينية وأصبحت أعماله تدرس فى الجامعات الأوربية والأمريكية فضلا عن بعض الجامعات الافريقية ◆

١ — نافذة على أفريقيا تأليف الأستاذ / عبد العزيز صادق — دار المعارف — القاهرة .

٢ — شاربفيل محلة أفريقية على مسافة ٤٠ ميلا جنوبى جوها نسبرج ، وفى ٢١ من مارس توجه الألوف من الرجال والنساء الأفارقة إلى مركز البوليس احتجاجا على قوانين المرور والتقط بعضهم العصى والحجارة فى طريقهم دون أن يحملوا الأسلحة النارية ، ولم يعمدوا إلى الهجوم ولكن الشرطة أطلقت النار عليهم . واستدارت الجماهير وأخذت فى الفرار وتبعتهم الطلقات ولما توقف أطلاق النار كانت الأرض مغطاة بأجساد القتلى والجرحى ، وأسفر الحادث عن مقتل نحو مائة من الأفريقيين وإصابة المئات بجراح .

٣ — نزهة فى الليل



دراسة

البعد الاجتماعى في مدينة صلاح عبد الصبور

صباح محمود شبكة

إن موضوع « شعر المدينة » قديم قدم المدينة نفسها ، ولكنه لم يدخل في نطاق الدراسات النقدية إلا في العقود الأخيرة من هذا القرن ، فالنقد العربي القديم لم يلتفت إلى موضوع شعر المدينة على الاطلاق ، ولم نجد من الشعراء من وصف شعره لأنه جيد أو رديء لأنه لأنني من شعراء الحضر وإنما كانوا يفعلون لأسباب لغوية أولا وأخيرا ، وحتى عندما جعل ابن سلام الجمحى في طبقاته طبقة « شعراء القرى » لم يجعلها على اساس أنها مقابلة لشعر البادية .

والمدينة في الشعر الحديث قد اتضحت بشكل مكثف ، ولعل ذلك راجع لتأثر الشعراء المحدثين بنماذج الشعر الغربي ؛ فيقول د. عز الدين اسماعيل عن ذلك « إن الدافع الأول دافع خارجى جاء نتيجة لتأثر الشعراء المعاصرين بنماذج من الشعر الغربي ، وبقصيدة « الأرض الخراب » لأليوت على الخصوص ، بما يشيع فيها من نقمة على وجه الحضارة الحديثة وما احدثته من تمزق للنفس الانسانية وللعلاقات الانسانية التى تربط بين الناس . وقد ظهر هذا التأثير مبكرا ، منذ أوائل حركة التجديد الاخير ، ثم شاع واستقاض بين الشعراء ، سواء منهم من قرأ اليوت ومن لم يقرأه »[1] ،

وقصيدة إليوت « الأرض الخراب » تتحدث عن إستياء جيل ما بعد الحرب ، وعقم الحضارة المعاصرة ، وهي تعتبر حجر الزواية في الادب العالمى[2] .

وصلاح عبد الصبور من الرواد البارزين في مجال الشعر الحر ، ولقد كان شاعرا متفاعلا تماما مع أحداث مجتمعه ، حتى أصبح تعمقه داخل ذاته ومجتمعه سببا قويا في ذلك الألم الذى كان يشعر به ، ويرجع ذلك إلى أن ذاته تحمل قيما حقيقية هى قيم القرية الاصيلة افتقد وجودها داخل المدينة ؛ فأحس بالتمزق وسط مفردات المدينة .

انعكاس البعد الاجتماعى على بشر المدينة.

المدينة هى البؤرة التى تتجمع فيها عناصر الوجه الحضارى للأمة ، بحيث تكون مركز جميع النشاطات الحديثة ، وهى بالتالى ذات وجه شديد الاشراف يجعل منها الأمل فى تحقيق الاحلام ، ولكن واقع الحياة فى هذه المدينة قد يصدم هؤلاء الشعراء بشده ، فالمدينة كانت مجالا أعمق واوسع لتحقيق الاحلام والبحث عن الذات من القرية .

والشعر ينطلق من دوائر ثلاث : دائرة الذات ثم دائرة المجتمع ثم دائرة الإنسان ، « فالأديب حين يتأثر بالمجتمع إنما يعكس فهمه على هذا المجتمع . والأدب تصوير لهذا الفهم حين يتأثر بالمجتمع إنما يعكس فهمه هو على هذا المجتمع . والأدب تصوير لهذا الفهم ونقل له . أما أن ينقل الأديب حياة المجتمع أو أن يكون المرأة التى تعكس حياة هذا المجتمع ليتلقاها أو يراها المجتمع ذاته فعبث ليس من الأدب فى شىء . فالأديب يتخذ لنفسه دائما موقفا « فكريا » من مجتمعه . ومن هنا فقط تأتى الفرصة لأن نقول إن الاديب يؤثر فى مجتمعه . ولكنه لا ينتج أدبه الا فى الحالة التى تستقل فيها ذاته عن هذا المجتمع ، متخذه موقفا فكريا خاصاً به (٣) ولذلك كان «التفات الشاعر الحديث إلى المجتمع عموما ، ومجتمع المدينة بشكل خاص ، هو من أبرز ظواهر هذه الرؤيا ولم تكن أهمية المدينة نابعة من كونها إطاراً مكانيا لما يجيش به المجتمع من حركة وتشكل مستمرين للقيم وانماط الحياة بل باعتبارها عمقا لهذه الحركة وهذا التشكل وباعثا عليها من جهة ومحصلة لها من جهة أخرى »[٤] .

فلقد نزل صلاح عبد الصبور مدينة القاهرة بعد رحيله من مدينته الزقازيق ليبدأ حياته فيها ، وفى اللقاء الاول بينه وبين مدينته تتضح رؤاه ، فيقول :

نزلتها منذ سنين طالبا للأنس والمثونة .
منحدراً مع الطريق المترب النحيل
والترعة اللابسة الحداد
مآزرا من نبتها الذاوى . وطرحة النخيل .
منتقلا من قرية حزينة .
لقرية حزينة
وصلتها فى وسط الصيف . بيوتها التلال
موصدة ، لتتقى الأغراب والسخونة
وصوتها تحت سياط الشمس والرمال
يئن
يئن
يئن
تخطئه مسامع الارصاد والرجال
تسمعه كلابها الضالة محتضروها
بعض المجانين بها
والشاعر الذى رمت به سفينة الحديد والصدأ .
على تخوم رملها فى ساعة الزوال . ٥

يبدأ الشاعر منذ السطر الأول بالتحرك داخل الزمن وتشكيله ، فيبدأ سطره الاول بالفعل الماضى « نزلتها » ثم يصل لتاكيده من حلال الأفعال المضارعة مثل « تخطئه تسمع ، مما يعطى احساسا قويا بخلود عناصر الاحباط داخل المدينة ، والتى وقفت أمام تحقيق رغبته من الانس والمثوية التى حلم بها .

وفى السطر الثانى يكشف الشاعر عن عمق الألم الذى شعر به حين ابتدأ السطر بالمصدر « منحدراً » ؛ فالانحذار لا يكون إلا من خلال الهبوط بقوة من شىء مرتفع لشىء منخفض ، مما يعطى إحساساً بعمق الهوة التى وجدها فى المدينة ويؤكد القيمة الحقيقة لشعوره بالنسبة لقريته ، ومن خلال السطر الثالث يشير الشاعر إلى اتشاح قريته بالسواد الذى يبدو فى حقيقة أمره رمزاً على الفقر ، وذلك حين جعل أبرز معالمها « الترعة » على هذه الدرجة من السوداوية ، ثم يعدد الشاعر مظاهر الفقر فى القرية من خلال الاشارة إلى الطريق المترب ، والنبات الذاوى ، ودائما تبدو مظاهر الفقر عنده مرتبطة بالحزن ، وكأن الطريق للمدينة لم يكن سهلا فى ظاهره ، ومن باطنه لم يختلف الامر كثيرا فى المدينة .

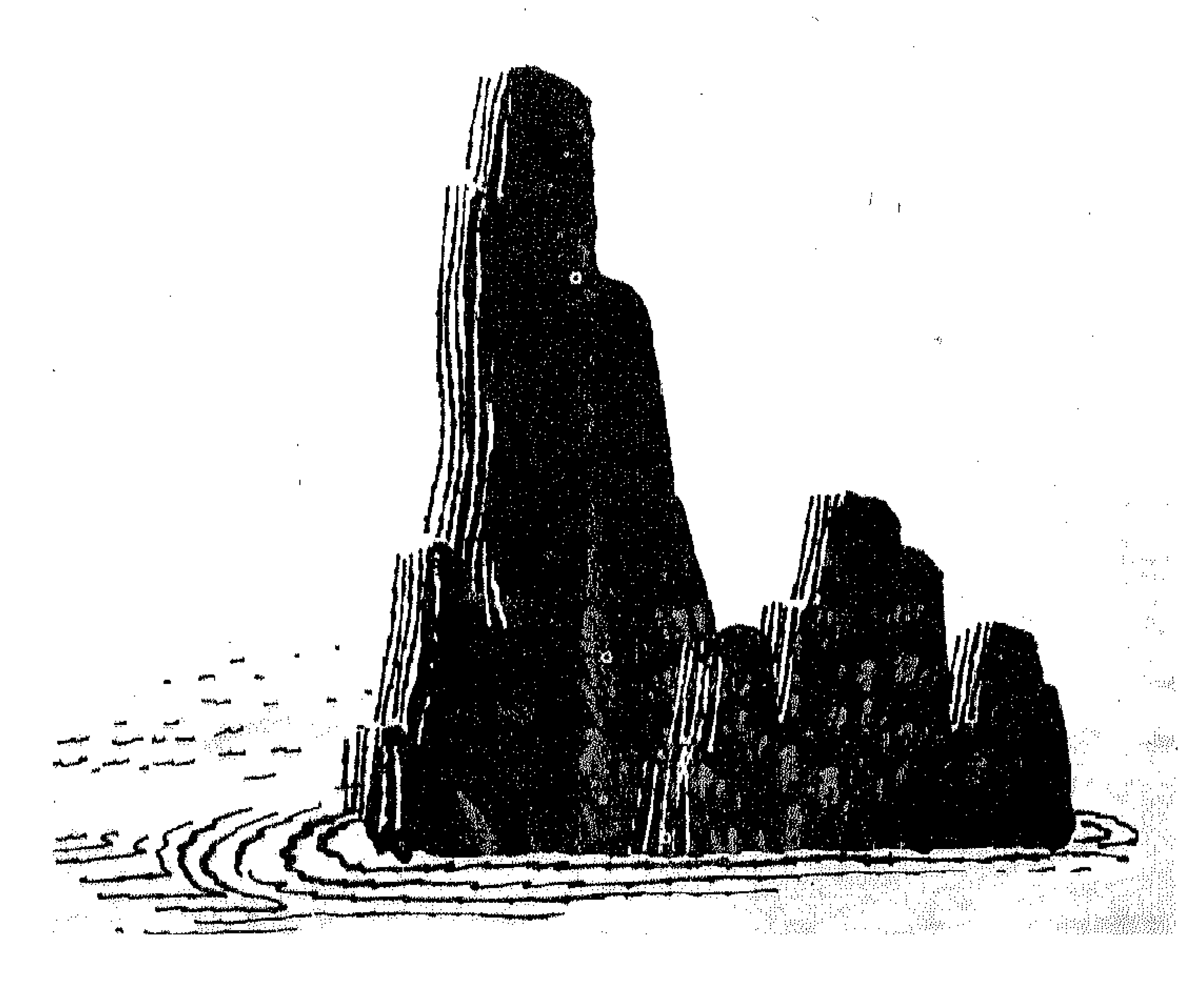
وفى السطرين الخامس والسادس ، نجد تماثلاً بين لفظتين « القرية — القرية » ولكنه تماثل على المستوى الشكلى ، فالثانية انما هى المدينة التى يراها مثل قريته مفعمة بالحزن والفقر .

فالمدينة منذ اللحظة الاولى يتضح مدى قسوتها وجمودها حتى أن بيوتها تبدو كالتلال ، بجانب إنغلاقها إتقاء للغرباء ، وفى أشارته بقوله « وصوتها تحت سياط الشمس والرمال » دلالة واضحة على إنهزام المدينة نتيجة للفقر والعسف وضياع الصوت ، ويجىء أنين المدينة فى شكل متدرج وكأنه ذلك السلم الذى يكشف عن حدة المعاناة والعقبات التى وجدها داخل المدينة ووقفت أمام أحلامه الكثيرة ، بل والأنين هذا هو الصوت الوحيد الذى يعبر عن ألمها العميق فيها . وهو يرى مظاهر الأنين منذ اللحظة الأولى مما يؤكده جلاء مظاهر المرض بها .

وصلاح عبد الصبور كان منصهراً داخل أحزان المدينة ، نتيجة لواقع مجتمعه ومدينته ، فألمه الذى اكسبه الحزن وجعله سمة من سماته البارزة كان نتيجة لما وجده من فقر وجهل ومعاناة ظهر جليا من هؤلاء البشر هناك فى جوف المدينة ، فيطالعنا بصرخته العميقة المتألمة فى قصيدته « الحزن » والتى يتحدث فيها بلسان حال أحد العمال الفقراء .

ياصاحبى انى حزين
طلع الصباح ، فما ابتسمت ، ولم ينر وجهى الصباح
وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح
وغمست فى ماء القناعة خبز أيامى الكفاف .

فالشاعر نزل المدينة وهو يرجو الامل فيها ولكنه يجد هموما أكثر وأعقد من القرية ، فمظاهر الفقر تزيد من أحزانه ، وتفجر صرخته المتألمة ، فيبدأ السطر الأول بإداة النداء «يا » ليستدعى بها هذا الصديق ، وليدل دلالة واضحة على غيابه وسط مفردات المدينة ، فحرف النداء يبعد بين المنادى والمنادى نفسيا ، فهو يفتقد الصديق والعلاقات



الانسانية فى ظل ظروف إجتماعية صعبة من المدينة ، والسطر الثانى يؤكد ارتباط الصباح بالعجز والفقر من خلال إستخدام أدوات السلب « ما — لم » حتى من وجود رمز حقيقى على الأمل المتمثل فى « الصباح » الذى لا يصنع سوى السلب ، فأداة النفى « لم » تعمل على تفريغ المضارع من زمنه لتنقله إلى الماضى بدلالة جديدة ، وكأن مثل هذه الدلالة ممتدة على مساحة الزمن ، حتى الخروج نفسه المتمثل فى أمل جديد وفعل إيجابى لا يقدم أى إشراق ، لذلك فقد وفق تماما باستخدامه لفظ « جوف » .

والشاعر بهذا يؤكد أن النهار فى المدينة أصبح رمزاً دائما على الحرمان والمعاناة والضياع فالمدينة **مليئة** بعناصر الفقر والألم بحيث جعلت مشاعره متألمة لها وحزينة .

ورجعت بعد الظهر فى جيبى قروش
فشربت شاياً فى الطريق
ورتقت نعلى
ولعبت بالنرد الموزع بين كفى والصديق
قل ساعة أو ساعتين
قل عشرة أو عشرتين .

. . . .
وأتى المساء
فى غرفتى دلف المساء
والحزن يولد فى المساء لأنه حزن ضرير
حزن طويل كالطريق من الجحيم إلى الجحيم[7]

وهو يتخذ من الواقعية منهجا فى التعبير عن هموم الفقراء فى المدينة ، وامتداد الحزن فيها يبدو من خلال تشعبه عبر المكان وعبر الزمان « الصباح — الظهر — المساء » ليعبر عن العجز واللاإمكانية فى الفرار من هذه الهموم الاجتماعية ، وهذه الواقعية تبدو من خلال مفرداته ، وتتبعه ليوم عمل لأحد التعساء فى المدينة ، وهو مع ذلك يبدو عادلاً مع مدينته فلم يهجها رغم عجزها .

والتناقضات تبرز فيها من خلال طلوع النهار وعدم إنارة الوجه ، وهى مفارقة تكشف عن هذا التوتر الداخلى ، وتفرز التقابل على المستوى الباطنى ، فبرغم الايجابية الواضحة فى النهار والفاعلة المتضحة من خلال الدوال الدالة والتى تبدو « الانا » واضحة فيها مثل « شربت — رتقت — لعبت — غمست — خرجت » إلا أنها لا تقدم تجاوبا ونفعا على المستوى الحقيقى المحسوس ، وكأن العمل فيها لا يتوازى مع التقدير ، و « الحزن » هنا مستهدف دلالى ليعبر عن طبيعة الموقف فى المدينة ، وتكراره يبدو كاعلان عن امتداد الحزن الرمزى داخل ارجاء المدينة وتشعبه .

وصلاح عبد الصبور كان صادقا تمام الصدق فى رؤيته الواقعية للمدينة ، وهذه النظرة الواقعية لم تجعله يتخذ من المدينة رمزاً على الضيق ، ولم ير فى القرية الخير المفتقد ، فلم ينظر لاحدهما على أنها مخالفة للاخرى ، فانسان القرية لا يختلف عن نظيرة بالمدينة .

الناس فى بلادى جارحون كالصقور
غناؤهم كرجفة الشتاء فى ذؤابة المطر
وضحكهم يئز كاللهيب فى الحطب
خطاهمو تريد أن تسوخ فى التراب
ويقتلون ، يسرقون ، يشربون ، يجشأون
لكنهم بشر
وطيبون حين يملكون قبضتى نقود
ومؤمنون بالقدر[8]

إن مدينة صلاح عبد الصبور متألمة من واقع الاشياء بداخلها ؛ فعجز الانسان وضعفه وفقره وصراعه الدائم فيها ، بالاضافة إلى انحسار العلاقات الانسانية ، كل هذا لم يجعله كارها لها ، بل أصبحت ذاته حزينه ومتألمة من أجلها ، فقد كانت « مدينته الحبيبة » برغم النواقص الاجتماعية المؤدية لهذا البؤس والفقر بداخلها فلقد اتحدت ذاته بذات المدينة ، عانق المدينة حتى أصبح جزءاً منها ، وتجسدت هذه الاحاسيس حتى غدت جزءاً كبيرا من معالمه وشخصيته ، حتى أنه يؤكد هذا قائلا « لست شاعراً حزينا ، ولكنى شاعر متألم . . . ولم يكن شىء من تلك الفترة يعزينى عن فكرة وجود الفقر والعسف فى الحياة »[9] ، فهو محب للمدينة ، بل عاشق لها لحد الالتحام بين الجلد واللحم ، فلا إنفصال بينه وبين دقائقها ، يقول :

لكننى أحببتها . . أحببت هذه المدينة

(ما أضيق الفراغ بين الحب
والاشفاق والضغينة)
أحببت أن أعيش بين لحمها وجلدها
لكي أحس نبضها العليل في عروقها
الدفينة .

تتضح « الانا » بشكل مكثف في هذه السطور كتأكيد لهذه للعاطفة لمدينته ، بالاضافة إلى الانا الاخرى . وكأننا في هذا المنولوج الداخلي المتمثل في السطر الثاني أمام الاخر المفترض ، فهذا الكيان الاخر هو المحدث للبنية الداخلية .

ويلح الشاعر على إستخدام الفعل الماضي « أحببت » ثلاث مرات ، لتكثيف حدة هذا الشعور ، وترسيخه عبر الزمان .

والسطر الرابع يبرز إلتحام « الانا » بدقائق المدينة ، حتى وصل إلى درجة الاحساس بالألم في نبضها العليل ، وحرف الجر «من» يعطى بعداً مكانيا ، ويحدث تداخلا بين الطرفين حتى يصيرا شيئا واحداً .

وفي قصيدته « أغنية للقاهرة » دليل رائع على هذا الحب ، الذي وصل لحد الالتحام وحب مفرداتها ، فلقد كانت مدينته الاثيرة ، برغم تجمد ذاتها ، وحزن البشر بداخلها نتيجة لبؤسهم وفقرهم ، يقول :

أهواك يامدينتي الهوى الذي يشرق بالبكاء
إذا ارتوت برؤية المحبوب عيناهْ
أهواك يامدينتي الهوى الذي يسامح
لان صوته الحبيس لا يقول غير كلمتين . .
إن أراد أن يصارح
أهواك يامدينتي . . .
أهواك رغم أنني انكرت في رحابك
وأن طيري الأليف طار عني
وأنني اعود ، لا مأوى ، ولا ملتجأ
أعود كي أشرد في أبوابك
أعود كي أشرب من عذابك . . .[11]

إن ذات الشاعر هي ذات لم تتقوقع داخل همومها ، ولكنها ذات منصهرة داخل ذوات الاخرين ، لذا أحب هذه المدينة ، لأنه حين أحبها رأى حزنها ، فالمحب العاشق هو الوحيد الذي يرى الشجن فالحزن في عيني محبوبته .

وفي النص إلحاح على تعميق وتكثيف حدة الاحساس بهذا الحب للمدينة ، ويتضح ذلك من خلال إضافته « ياء المتكلم » إلى المدينة ، وهو يشير في السطر الأول إلى جذوة وذروة الحب باستخدامه الفعل « يشرق » دلالة على اشتعاله وذروته مدعما ذلك بالوصول بها للبكاء قمة التأثير ، والأمل في الجديد .

ويزرع الشاعر أداة النفي «لا» في السطر الرابع حتى تحيل التماثل إلى تخالف ، بالإضافة إلى امتداد الدلالة عبر الزمن ، وتلعب امكانيات الطباعة دوراً في دفع المتلقي للعملية الابداعية ، ويعطى مؤشراً بكثرة الاحتمالات التي قد يخفيها الشاعر لتحقيق الناتج الدلالي ، وهذا الهوى العميق يؤدي لدلالات ايجابية فهو « يسامح — يصادح — يقول ، يشرق » ، هذا في مقابل الدلالات السلبية الأخرى « أنكسرت — أشرد » من جانب الاخرين في المدينة ، وأستخدامه للفظ « رحابك » يؤدي إلى نوع من العزة والتقديس لهذه المدينة ، على الرغم من التقابل بين باء المتكلم في « أنني » ، وكاف الخطاب في « رحابك » .

وفي السطور الاخيرة يكرر الشاعر لا « النافية للجنس والتي تعطى ذلك الأمل في استبعاد الواقع المرفوض ، وإحلال واقع جديد محله وانشطار ذات الشاعر يتضح من خلال الأنا والآخر الواضحة في السلب والايجاب ، مما يكشف بجلاء عن حقيقة مشاعره تجاه المدينة برغم نواقصها ، وهذه القصيدة نسجها الشاعر بعد شهر من التجوال ، وهو في قمة الاحساس بحبها ، لذا كان الالحاح على تكرار لفظة « أعود » ، والقصيدة صورة رومانسية شفافة وصل لدرجة عشق أجزائها المادية المتمثلة في « ظلمة المطار — الشوارع المسفلته — الميادين — الحجر — الاحياء السكك » فهذا الوجه المادي منحوت فوق جدار القلب ، فهذا الحب هو حب لكل ركن من أركانها ، ولكل ألم بداخلها ، فالقاهرة هي مدينة صلاح عبد الصبور الحبيبة .

تجربة الحب في المدينة .

إن عاطفة الحب من أعظم الاسياء التي أثرت الفنون على مدى العصور والأزمان ، فالمرأة هي صحتبة العطاء الشعري الانساني ، وهي الرفيقة صاحبة الالهام ، ويرى د. إبراهيم عبد الرحمن أن « الحب يكاد يصبح الموضوع الوحيد للقصيدة الحديثة فقد اتسع مفهوم الشعراء لهذه العاطفة فارتفعوا بها إلى مستوى انساني عام يعبرون من خلاله عن مشكلات عصرهم في اشكالها السياسية والاجتماعية والانسانية ، وفي عبارة مختصرة أن الشعراء المحدثين قد جعلوا من الحب اطارا أو شكلا فنيا . عاما يتسع للتعبير عن مواقفهم وأرائهم في الحياة والناس من حولهم »[12] ، فعاطفة الحب هي محور رئيسي من محاور الحياة وللمدينة وظروفها الاجتماعية دور في مسيرة هذا الحب عند الشعراء المحدثين ، فتجارب الحب غالبا ما تدور أحداثها في المدينة حيث العقبات والاحداث والظروف الكثيرة المتلاطمة .

ولنتساءل هل نجح الشعراء في تجاربهم العاطفية في المدينة ؟! أم انكمشت هذه الاحاسيس وتضاءلت وسط ظروف المدينة الصعبة الضاغطة .

وصلاح عبد الصبور كان محبا كبيراً ، أحب الحياة وأحب الناس ، ولكنه كان يرى أن قوى الشر والاغتصاب ، هي أسباب ضياع الحب وفشله ، وتفسخ العلاقة بين الرجل والمرأة ، وكأنه يقول كيف يعيش الحب وسط هذا الفقر والبؤس ؟!

والشاعر خاض تجارب الحب في المدينة ولكنه صدم وتألم بهموم الواقع ، والظروف الحياتية في المدينة من غربة وفقر وضياع إنساني فرضت على الناس معوقات لهذا الحب ، حتى وصل إلى أن البراءة التي يبحث عنها في المدينة من احدى الاسباب

لو كنا نملك أن نتمنى . . ثم نجاب
ونعود لنولد ثانية . . أحباب
نلقى الحب جديداً . . غضاً
لم يعرف قلبانا من قبل لقانا خفقا
لم تلمس كف ساخنة شفة منا أو عرقا[13]

فى المدينة بظروفها القاسية من احباطات اجتماعية وسياسية ، لم يجد الحب ولكنه تمناه فإستخدامه « لو » يمثل نوعا من الامنية ، وفى نفس الوقت تبعد الامنية عن مجال التحقق ، حتى تمنى خلقا جديداً للبشر يملكون القدرة على الحب ، لذلك يزرع أدوات السلب مثل «لو» التى تعمل على تفريغ الفعل المضارع من زمنه ، لتنقله إلى الماضى بدلالة جديدة وكأنه ممتد عبر الزمن .

فصورة المرأة عنده ضبابية قد لا تعنيها رومانسية الشاعر ، حتى أصبح الحب مثل البكاء لا يعيش إلا لحظات الحزن ، وهو يرجع تفسخ العلاقة بين الرجل والمرأة إلى أسباب اجتماعية مكثفة فى المدينة ، فيقول .

الحب فى هذا الزمان يارفيقتى
كالحزن ، لا يعيش إلا لحظة البكاء
أو لحظة الشبق
الحب بالفطنة اختنق
إذا افترقنا ، يارفيقتى ، فلنلق كل اللوم
على زماننا

. . . .

ولنطلق مغامرين فى البحار العكرة
نمد جسمنا الجديب ، والضلوع المقفرة
فى الغرف الجديدة المؤجرة
بين صدور أخر معتصرة .[14]

والنص يكشف بعمق عن الأسباب الجوهرية لضياع الوشائج بين الطرفين ، فالمدينة تبدو كالبحار العكرة المتلاطمة الأمواج التى لابد من غرق الأشياء الجميلة فيها ، والشاعر بدأ مستخدما أسلوب الخطاب متوجها به إلى المحبوبة ، والبدء بالحب فى السطر الأول باعتباره مستهدفا دلالى فى حدد ذاته ، ويعتمد فى تكوين الخطاب على وجود « آخر » داخل الخطاب ، بالاضافة إلى أن خرف الجر « من » يحدث تداخلا بين الحب والزمان حتى يصيرا شيئا واحداً متغيراً ومتقلبا ، وأداة النداء «يا» تؤدى إلى الانفصام النفسى بين المنادى والمنادى ، فكأن الحبيبة فى حالة بعد تام حتى من إنتسابها إليه بـ « ياء المتكلم » ، ووجود النقط فى نهاية الخطاب إشارة لتجدد المحاولة واستمرارها عبر الزمن .

وفى السطر الثانى ، تأتى أداة التشبيه «ك» للفصل بين طرفى « الحب — الحزن » ليصبح بينهما تشابه لكنه ليس جوهريا ، وأداة النفى «لا» تنقل الدلالة من التماثل إلى التخالف ، بالإضافة إلى تجذر الدلالة عبر الزمن ، وأسلوب القصر الاثير لدى المحدثين بالغ لتعميق فكرة ضياع الحب ، والالحاح على تكرار اللفظة الزمانية « لحظة » يؤدى إلى تاكيد إنحسار الحب بالمدينة ، والسطور الثلاثة الاولى لانجد للحب سوى معجما سلبيا ، فالحب « كالحزن — لا يعيش — اختنق » .

وفى السطر الخامس يكثف رأيه ويعززه باستخدام « إذا » فما بعدها مسببات الصدمة من هذا الحب ، وتكرار « يا » يجذر بعدها عنه ، وإستخدام «نا» فى السطر السادس يجمع بين الطرفين على صعيد واحد .

والشاعر وفق تام التوفيق فى إستخدام صفة « العكرة » فى وصفه للبحار ، لأنها لن تشف أبداً عن أى من الأشياء الجميلة ، والسطور الثلاثة الاخيرة تعبر عن تبرم الشاعر بهذا الفقر ومظاهرة من « جسم جديب — ضلوع مقفرة — غرف مؤجرة — بين سدور معتصرة » . فكانه يسخر من الحب وسط هذا الألم والبؤس والفقر .

والشاعر كالرومانسيين لا يجد العزاء الا فى الطبيعة ، فحين حزن قلبه يتقلص الحب صبغ المدينة من حوله بصبغة حزينة ، فأصبحت السوداوية متحكمة فى الأشياء ، حتى لم يبق له غير الشعر ، فالحب والشعر عنده متوحدان ، يقول الشاعر :

كانت الشمس الحزينة
تصب نارها الحزينة
فى الاعين الحزينة
لامرأة حزينة ، ورجل حزين
فى بلدة حزينة

. . . .

وأقبل الشتاء
والمطر المنهمر الحزين
ينصب فوق جبهة حزينة
لرجل حزين
فى بلدة حزينة
انحسر الحب ، ولم يبق سوى ملح القاع
ابيض . . بللوريا . . مقرورا
انحسر الحب
ولم يبق سوى الشعر
هرما ، وحكيما مقهورا . .

. . . .

وحيدا حزينا أواجه ما كان حبك ◆

المراجـــع

١ ــ الشعر العربى المعاصر — د. عز الدين اسماعيل — نشر دار الفكر العربى ص ٣٢٦ .
٢ ــ مجلة فصول — عبد الحميد ابراهيم — م ٣ — عدد ٤ — ص ١٩٣ . سنة ١٩٨٣ م .
٣ ــ الادب وفنونه — د. عز الدين اسماعيل — نشر دار الفكر العربى — ص ٤٤ .
٤ ــ مجلة الاقلام — د. على جعفر العلاق — م ٢ — عدد ٥ — مارس ١٩٨٦ — ص ٤٦ .
٥ ــ ديوان الابحار فى الذاكرة — نشر مدبولى — ط ١٩٧٩ — قصيدة حوار — ص ٣٧، ٣٨، ٣٩
٦ ــ ديوان الناس فى بلادى — قصيدة « الحزن » — المجموعة الكاملة — دار العودة ببيروت — ص ٣٦، ٣٧ .
٧ ــ نفسه ص ٢٩ .
٨ ــ حياتى فى الشعر — صلاح عبد الصبور — ص ٧٤، ٧٨ .
٩ ــ ديوان الابحار فى الذاكرة — قصيدة حوار — ص ٤٢ .
١٠ ــ ديوان احلام الفارس القديم — قصيدة « أغنية للقاهرة » — مجموعة كاملة — ص ١٩٧، ١٩٩ .
١١ ــ بين القديم والجديد — د. إبراهيم عبد الرحمن — مكتبة الشباب ١٩٨٧ — ص ٣٦ .
١٢ ــ ديوان أقول لكم .
١٣ ــ ديوان احلام الفارس القديم — قصيدة « الحب فى هذا الزمان » — المجموعة الكاملة — ص ٢١٩ ، ٢٢٢ .
١٤ ــ ديوان الابحار فى الذاكرة — « شذرات من حكاية تكررة وحزينة » — ص ٩٤، ٩٥ .



قصة



عبد الحكيم حيدر

غنى المغنى : « ياليل ابعت سلامى » ، فقال له أخوه الشيخ سيد مكشراً : « أصبحت متكسر الصوت كالنساء . كُف عن هذا اللغو فى الصباح وشمس الله تُشرق » ، فَرَد عليه أخوه مقيم الشعائر والموالد ومنشد التواشيح فى الاذاعة والسرادقات قائلاً : « ياشيخ سيد ، الصوت الندى فى الصباح ليس جُرماً ، وخاصة إذا أزاح عن النفس بعض البلاء ياعم سيد ، بشرط أن لا يتخنث المنشد أو المغنى » فرد عليه الشيخ سيد قابضاً على شنبرى نظارته بابهام وسبابة يده اليمنى من عند السالفين : — « لكل مقام مقال يااستاذ ، ياصاحب المقامات ، علاوة على حرمتها بتاتاً عند بعض الأئمة » .

فَرَد الأخ المغنى على أخيه الشيخ سيد متوافقاً فى نفس الوقت مع مشاعر أخيه الموشحاتى : « أن الرسول ﷺ — فيما معناه ياأخى — قال : ساعة وساعة ، ولا حرج » .

ثم شرب ثلاثتهم الشاى ، وتبادلوا المُلح ، فَدَق على الباب فى وقت واحد ثلاث كفوف ، ناول أحدهم — وهو موظف حسابات الأوقاف — للشيخ سيد الثلاثين جنيها ، ثلاث عشرات حمراء ، علاوة على سبعة جنيهات ، علاوة على نصف جنيه ربعين ، وذلك ثمناً للخمس جمع فى الشهر — غير العربى — الذى عدده واحد وثلاثون يوماً ، وكان أول يوم فيه يوم جمعه ، وناول موظف الأذاعة للموشحاتى ثمن الخمس قطع فى إذاعة شمال الصعيد التى سجلها بعد آذان الفجر مباشرة ، وناول الثالث للمغنى نصيبه من حفلة الأمس ، ومع نصيبه سيجارين ملفوفتين باليد من باقى القعدة ، فاتفق الثلاثة أخوة بعد أن صعدوا السلالم أن يعطى كل واحد منهم عشرين جنيهاً للأم حتى تستطيع أن تأتى لهم — بمعرفتها هى — من ينزح لهم محل الأدب ◆



شعر

ابن الحوية

علی الشرقاوی

المسعود / الوحم / الجملة

يحرث كالنيلوفر فوق شبابيك الميم . على نعناع الروح يطل اميراً مائياً يلبس هيبته قولاً ليس يقول . يراه حقول تكسر اصطبل الضلع التاسع . والابيض لا يصهل . انفاس الايقاع تلاحقه . يتحرك لا . شهقات القمر المكتمل الرغبة تدعوه لظلمتها . يتوهج لا . شرط النيروز مفاجئة اللون بموهبة التربة . لا شرط لى . فلماذا يحزن .

للحرف مفاواة الحرف
وللكلمة ان تستعبد سيدها
وتمزق ريحان برائتة

ليكن

سأفك يدى من النطق الأول ، اقذف امس ملابسها خلف وصاد القبلة . كاهنة للحلم أحوّلها اتبرعم فى رعشتها فاكهة نضجها الريب ولن .

ميم
سين
عين
واو
دال .

الإثم المتزهمة فى الجلد
الحرف المتأبط لغماً
الفعل الهارب من بؤس الاسم
الى شمس المفعول
البدوى المتسكع فى طرقات دمائى
المزحومة بالأطفال
المتقافز فى الراس غزالاً
تتبعه غدّارات القنص
التارك خطوته لرماد الدهشة
مسعود

نسيت شقاوة ومض رافق كركرة النسوة خلف جدار العين . شراسة فعل فى سنوات الجر بداوة ميم ضاءات بالدال خيال الأسئلة المائجة الأطراف على بر الشفتين . السنبلة الأولى فى صحراء القول .





عفواً من فوضى حنجرتى
عفواً
فلقد ضيعت من الوجه
أساطير الجيم الممتدة
نحو

بروق الهدهد
تأتاة الضوء
أضعت فمى فى شوق يدٍ تحترف الطرقات .
أضاعونى .
خمس سنين
أخلع قوقعة اليم
وتلبسنى قوقعة الرمضاء
خمس سنين
أسمع فاكهة الجب
ولا تتذوقنى الأمواج
خمس سنين
أكرز بالريح وأربط رؤياى
على صارية الأضغاث
فلاألقى غير أنين يدى .
خمس سنين
أفلق ذاكرة اللوز بلب الأفق
يطل قميص الأفعى
ويناولنى رمزاً لا يتقن عزف الأسرار
خمس سنين يامسعود
ومازلت الشارع فى وجه المقهى
ــ اللقمة بنت الكلب
فاصلة تستلقى الآن
نويصيب : جراد يشرب ذاكرة الفعل
أبو الشامات :
مقاه فوق الكرسى تترجل محتمل الشارع
حائل : لو شاهدتك ثانيةً
لأكلت منامك
صفوان : تزعجنا ياشاوى الهم .
المفرق : فرقتنا أسئلة لا أسنان لها .

اللقمة بنت الكلب
لها نكسر لهجتنا
وتداً
وتداً
وقباتلنا قمصان الصيف
مسعود
دخلت ظلام الهاء ولا أعرف أن أخرج لا أعرف أن أدخل . بلدان تزرعنى بين جراثيم الأسمنت وبلدان تمتص من الأكتاف حليب يدي وبلدان تصعدنى . تنزل تصعد . تنزل . تصعد حسب الطقس وبلدان تسأل عن أمى .
● والجنسية !!
صيف الهمزة
غير ان الحلم
قطيع الكلمات المرفوعة باللغز
شجيرات الضوء
ما كان
ما هو كائن
ما سوف يكون
● يكفى
ثكلتك اللحظة
ياجدث البدو
غريب بين صدود دمشق
وغواية خور فكان
رفيق : قيلولة وهم
آخر : ثوباً رقعة خبز الدمع
الثالث : ظل الثعلب
ماأتعس أن تتحول كسرة آه .
ــ لا يحتاج البدوى إلى عنوان
● إذن غادرنا
ــ واسعة أرض الرب
وضيقة كل نواميس الأوثان

مرهقة خطوات البرق وخائفة من فصل ليس لها . ما شهقت اسماً إلا كلّسها . مارافقها فتى إلا عضّ يديها . ولذا لم ترسم قرمزة اللحظات الأولى . لم تعرف ما يحدث خلف جدار العين .
سألت الغيمة : ما مّر علينا .
سألت النجمة : قد تلقاه وراء فراغ الكف
سألت الكف : هناك يعالج حمحمة الروح
سألت الروح : يجوز أتى . .
ويجوز . .

المتزاحم بين المحفر والمحفر
المتلعثم فيه ضحك النفط
الحامل خطوته فى الرأس
يدور بها وتدور ، يدور ، تدور
يفتش فى وطن فى حجم اللهفة
مسعود
تحمل أحراش الأردن على كتفيك
وفى قلبك أفواه البصره
داست أحلامك فى سوق الجهره
أى غراب جثّث همك فوق محطات الدمام ؟
ــ رأيت أبى
بالصدفة فى الشام
هربت
لماذا يهرب من والده ؟
يفضحه الوجه المتفقع بالأسفار
تصفعه المنسلة رمحاً فى الروح
يلعنه خوف الخيمة
منه أهرب



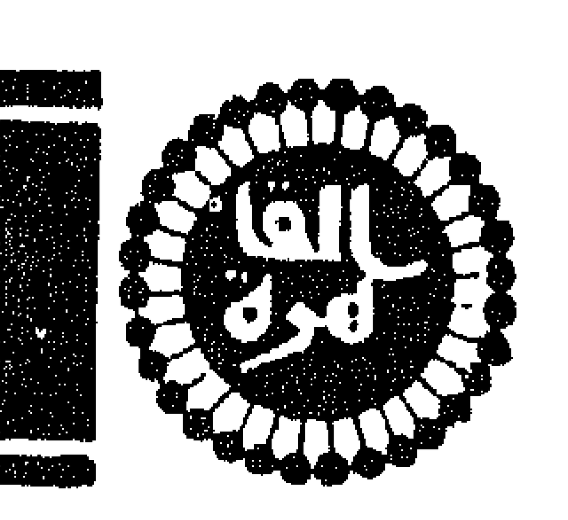
يهرب منه
أهرب منى
أخبرنى
ــ لا متسع لهروب آخر !!
أذكر هذا البدوى الخارج من داخله
تين شوكى ضحكته
واللهجة طين منغمر بهديل الماء
أذكر
كنا نتقابل خلف هموم الكراس
نحرق أوراق اليم
ونحلم بالجزر الأنثى
ــ لى رغبة طير
عش يأويه
امرأة تلبسه
يحضنه طفل
ويقول : أتى بابا

الآن .
وحيد تسقطك الدوحة للشارع
عتال تلعب فى أحلامك أوهام دبى
سكين فى جيش الطاعة
مائدة فى كيفان
تلاحقك اللعنة فى تاروت
موقوف فى دير الزور
ــ محوت غراب الوجه
خلعت عباءة أم اللهجات
طيرت البسمة فوق صباح الشفتين
ولم تتغير فى جوفى دندنة النار .
● الموجة لا تطلب أذناً بالأسفار
فاصلة تفصلنا
يتمفصل .
يتنعل القطبى كما يتنعل الطفل حذاء أبيه . له طرق فى الظن وأخرى فى الظن وثالثة فورزها الريب . له قلق يطلقه فى الجرح ويتبعه قبل وصول الحراس . له .
ــ أتفاتن والأرض
لها الجنه
لى دهشتها
مغرور هذا المسعود
ومنذور لخلائقه

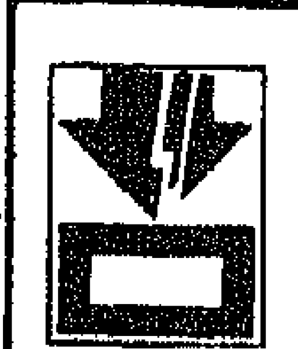
ـ اللقمة بنت الكلب
سد النفط فضاء الشاوى
ما عاد الماعز يركض خلف الناى
تكرتنت الأفياء
وساخت فى حلزون السوق
أحد لا يعرف أن فصاحة مسعود هى الكفين
لا أحد يعرف أن صراحة مسعود هى القدمين
ــــ الحكمة ماشيتى
إن تعبت
أتركها تلهو تحت ظلال الكشف
جدران الزنزانة : علمنى أن أحلم بالمتحف
تل الجرجى : وردنى عشقاً
أصداف الشوك : حذار من الإغواء
مسعود .
أنا
والمقهى
أنفاس مراهقة
تتوهج فيها مخلوقات القول :
إذا لم ينزل حرف مكتنز بغيوم الرؤيا
نقذفه بالعرق الطاعن
ــــ لا تكسرها .
كفى لا تتحمل
يضحك ملدوغاً بالفلفل
■ لينة كهف الكتباء
محشور فى السر . . . دين
خرقة ضحك لا تأتيه
نصف لفافة شوقٍ لا يمنح
قصت أجنحة النسر الحاضن ألوان الدنيا
قلمت الراحة مخلبه
حنّطه المتحف
ــــ اللقمة بنت الكلب
تخرتتنا
فنكون حياة الأقفاص
ولا نكسر قبعة الخوف
قالوا : أقبل بجدار يحميك من الرمس
تواضع يامسعود
خطى النسمة أضعف من جدران الريح
الانهار تزيد غروراً حين تخوص التربة
لا تقبل أن تتلوث بالنفط أغانيك
لا تقبل أن تتشوس أحلامك بين فصول الأرقام



نواميس الترويض لغاتٌ لا نعرفها
الجثة كن .
لا تقبل
مسعود النازف خطوته لا حيث مكان
على زنديه نمتْ شجرات النفط
هو الآن .
وحيد
لا أرض تمنحه خرقتها
خشب لا يأويه
لا تلبسه امراة
ولد لا يصرخ فيه : أتى بابا
ـ اللقمة بنت الكلب
وصلت القاف
ومازالت تحلم فى ترويضى
مسعود
الصاعد بالريح
الراكض فى لغم الدهشة
السارق أحلام النار الأولى
الفائض من شمس المفعول
الشاهر غيم النفطة
مرتحل فيها
وبها
ولها
فى صحراء الكون ◆







رحيل الباحث عن المثل العليا .. توفيق الطويل

د. عاطف العراقى

٤٩ ● القاهرة ● العدد ١١٤ ● ٢٨ شعبان ١٤١١ هـ ● ١٥ مارس ١٩٩١ م ●

فى يوم الثلاثاء الثانى عشر من شهر فبراير عام ١٩٩١ م ، انتقل إلى دار الخلود أستاذ جليل ومفكر من طراز ممتاز . رحل عن عالمنا الزائل توفيق الطويل أستاذ الفلسفة الخلقية والذى ملأ بقاع الأرض علماً ونشر النور والضياء فى عالم تسوده الظلمات . لقد كان رحمه الله أستاذاً جديراً بالأستاذية ولم يكن من أشباه الأساتذة الذين حشروا أنفسهم حشراً فى دوائرنا العلمية والفلسفية والذين يعتبرون كالطبل الأجوف لا أثر له ولا صدى .

ويقينى أننا إذا ذكرنا الفلسفة الخلقية ، فلابد أن نذكر معها توفيق الطويل إذا ذكرنا المثل العليا والقيم النبيلة السامية ، فلابد أن يقترن ذكرها بإسم الرجل الذى دافع عنها طوال حياته ووهب لها نفسه . ومن يحاول أن يتخطى توفيق الطويل ويهمل دوره الرائد الخلاق ، فوقته ضائع عبثاً . لقد تحمل الرجل فى أخريات أيامه العديد من الآلام وأكثرها من قبيل الآلام النفسية لا الجسدية . لقد حاول بعض الصغار والأقزام فى قسم من أقسام كان عريقاً فى الماضى وأصبح الآن أقرب إلى أشباه أقسام الفلسفة ، الطعن فى سمعته العلمية والتقليل فى مكانته الفلسفية وذلك حول إشرافه على رسالة من الرسائل العلمية وكنت وقتها أقول فى أسف : إلى الجحيم أيها الصغار والأقزام كنت أقول فى أسف وحزن وألم : إنكم لا تستطيعون كتابة صفحة واحدة من الصفحات التى كتبها أستاذنا الدكتور توفيق الطويل فكيف إذن تحاولون الطعن فى مكانته العملية . وقد ظل الرجل طوال هذه المحنة أو المهزلة صامتاً فى حزن ، وحزيناً فى صمت .

وقد أبت عليه كبرياؤه أن يدخل مع الأشباه فى نقاش وهو على حق فى ذلك تماماً ، إذ كيف يناقش العملاق ، مجموعة من الأقزام ، كيف يدخل المثقف فى مناقشة علمية مع السذج وأصحاب الفكر السطحى !!!

لقد أسهم توفيق الطويل مع مجموعة من أساتذة الفلسفة الكبار والأعلام ، فى نشر حياة النور والتنوير . لم يكتب سطراً واحداً يحمل فى طياته دعوة إلى الخرافة وإلى اللامعقول .

كان عف اللسان ، لا تصدر عنه كلمة بذيئة من نوع الكلمات التى نراها الآن منتشرة على ألسنة أساتذة الفلسفة ، والفلسفة منهم براء . كان دمث الأخلاق ، أفكاره هى حياته ، وحياته هى فكرة إلى حد كبير جداً . وليرجع القارىء العزيز إلى كتبه ودراساته ومقالاته ويتأمل بين سطورها فى القيم التى يدعونا إليها توفيق الطويل ، ثم عليه أن يراجع صفحة حياته ، وسيجد أن ما نقوله عنه يعد صادقاً تمام الصدق ،

لقد قال عنه الأستاذ بدر الدين أبو غازى يوم استقباله عضواً بمجمع اللغة العربية : « واليوم إذ أستقبلك أراك كما كنت فى هذا الزمن البعيد ، وقور السمت ، سمح الملامح مستضيئاً بالحكمة والمثل ، فيك من شباب الفكر وحيوية ما يلوح وكأنه على مر السنين يزيد . لقد اتخذت لنفسك من عطائك ونضج عقلك وذكاء قلبك مكانة فى حياتنا الفكرية . (مجلة مجمع اللغة العربية — الجزء التاسع والأربعين) .

لقد شاء القدر القاسى والظالم أن يلفظ توفيق الطويل آخر أنفاس الحياة فى الساعات التى كنت فيها متجهاً من الخرطوم إلى القاهرة ، كنت داخل الطائرة وأنا لا أدرى أن أستاذى فى لحظاته الأخيرة ، وفى نفس لحظات وصولى إلى مطار القاهرة على وجه التقريب ، غادر توفيق الطويل حياة الدنيا مستقبلاً فى صمت حياة الدار الآخرة .

ومن مصائب الزمان وتصاريف القدر الظالم أن يسأل عنى أستاذى توفيق

الطويل قبيل وفاته بساعات ثم يدرك أننى أبلغته قبل سفرى بأنى سأطمئن عليه فور وصولى من الخرطوم .

لقد تتلمذت على توفيق الطويل منذ سنواتى الأولى بكلية الآداب — جامعة القاهرة ومنذ ما يقرب من أربعين عاماً . درست على يديه الفلسفة العامه وفلسفة الأخلاق واستمرت علاقتى العلمية به حتى وفاته . عملت معه بالعديد من اللجان والمجالس العلمية ومن بينها مجمع اللغة العربية ، والمجلس الأعلى للثقافة . تشرفت بإهدائى إليه كتاباً من كتبى وهو كتابى : المنهج النقدى فى فلسفة ابن رشد ، وقلت فى إهدائى :

إلى رائد الفلسفة الخلقية فى مصرنا المعاصرة .

إلى الأستاذ الذى تعد حياته تعبيراً عن اعتقاده بالقيم والمثل العليا .

إلى الدكتور توفيق الطويل .

تقديراً لدوره فى إثراء الفكر الفلسفى الخلقى .

أهدى هذا الكتاب ثمرة من ثمرات اغترابى وتوحدى داخل صومعتى الفلسفية معتزلاً الحياة ، متأملاً فى سعادة ، اللموت والعدم والفناء .

كتبت عنه دراسة تفضل بنشرها على صفحات مجلة القاهرة منذ ما يقرب من عامين ، الأديب الكبير الأستاذ الدكتور ابراهيم حمادة . توجد بيننا العديد من المراسلات والتى لا أجد مبرراً لنشرها الآن .

وكم قام برعاية العديد من الزملاء والاصدقاء وكان دائم السؤال عنهم والثناء عليهم فى كل وقت وفى كل آن . ومن بينهم على سبيل المثال ، وبل وعلى رأسهم الأستاذ الدكتور محمود زيدان ، أستاذ الفلسفة بجامعة الاسكندرية ، والأستاذ الدكتور أحمد محمود صبحى بجامعة الاسكندرية أيضاً وهما من هما فى دقة تفكيرهما . وكان كل من الزميلين العزيزين ، الدكتور أحمد صبحى ، والدكتور محمود زيدان حريصين على السؤال عن توفيق الطويل والاستفادة بينهما وبين الدكتور توفيق الطويل . كان الكل يسعى إليه والى منزله للاستفادة من علمه الغزير الفياض . وكم توجد العديد من الاهتمامات العلمية المشتركة من علمه الفياض ومن بينهم على سبيل المثال الدكتور عبد الغفار مكاوى والدكتور محمود رجب وتلميذتى الدكتورة منى أبو زيد ، والسيدة رجاء أحمد على .

كان على علاقة طيبة وثيقة بكل زملائه واصدقائه وعلى رأسهم الدكتور زكى نجيب محمود أعظم هرم ثقافى فى عالمنا العربى المعاصر من مشرقه إلى مغربه ، والدكتور ابراهيم بيومى مدكور رئيس مجمع اللغة العربية ، والاستاذ العالم الكبير والأديب الشامخ الدكتور شوقى ضيف ، ومفكرنا المعاصر الدكتور فؤاد زكريا .

وكم كنت اثير معه الكثير من القضايا والمناقشات وكنت أتفق معه تارة واختلف معه تارة أخرى . كان يؤمن بالتفاؤل وأنا أعتقد بالتشاؤم . كان يضيف إلى منطق العقل ، إيمان القلب ، وأنا أومن بأهمية تقديس العقل وجعله اليقين والدليل والحكم ، بل أقول بتقديس العقل ، وأنه لا سلطة فوق سلطة العقل ، ولا صوت يعلو على صوت العقل . كان يقول فى أخر سطور كتابه : التنبؤ بالغيب عند مفكرى الإسلام : إن من الخير لمن لم يجد من منطق عقله ، ما يهديه إلى وجه الاطمئنان ، أن يتريث فى إصدار حكمه ، وحب الإنسان فى بعض الحالات وحى قلبه ، فربما كان هذا أصدق من لجاجة العقل وجموع تأملاته (ص ١٧٠) ، وكنت من جانبى أناقشه واختلف معه فى هذا القول .

كان يرفض محاولات فريق من الناس استخراج النظريات العلمية من الآيات القرآنية وكنت اتفق معه تماماً فى هذا الرأى . فهو يقول فى عبارات واضحة صريحة من كتابه : التنبؤ بالغيب عند مفكرى الإسلام (ص ٣٥) : « التمس بعض المحدثين من مفكرى الإسلام فى القرآن ، نوعاً غريباً من العلم بالغيب ، فقالوا إن القرآن تنبأ بجميع مخترعات العلم ومكتشفاته وكافة ما وصل إليه وما يمكن أن يصل إليه البحث العلمى من أصول . وأسرف أصحاب هذا النزوع إسرافاً ملحوظاً وحملوا ألفاظ القرآن فوق ما تطيق ، وكاد بعضهم أن يحول كتاب الله إلى كتاب فى علم الفلك أو الطب أو الطبيعة أو غيرها . وأيد هذا الاتجاه الكواكبى ومحمد عبده وفريد وجدى والدكتور عبد العزيز باشااسماعيل وغيرهم من المعاصرين فى مصر والرأى عندنا أن محاولاتهم للبرهنة على أن كل ما يجد فى مجال العلم ، متضمن فى نصوص القرآن ، إخراج للدين عن نطاقه ، واسراف قد يضر ولا يفيد ، لأن حقائق الدين ثابتة لا تتغير وحقائق العلم تتطور مع الزمان وتتغير بتقدم النظر العقلى وترقى منهج البحث العلمى ، فإذا كنا سنربط الدين بالعلم ، كان معنى هذا أن تتغير المعانى التى تحملها آياته تبعاً لتغير النظريات التى ينتهى إليها البحث العلمى » .

كان يثنى على الشيخ مصطفى عبد الرازق ثناء بغير حدود . لقد قال فى مقالة من مقالات الكتاب التذكارى عن مصطفى عبد الرازق والذى صدر عام ١٩٨٢ عن المجلس الأعلى للثقافة : لشيخنا فى نشأة الفكر الفلسفى فى الإسلام مذهب أصيل لم يسبق إليه . وقد تبناه تلاميذه من بعده وأشاعة منهم فى جامعات مصر وخارجها أحياناً من قدر له منهم أن يتولى تدريس الفلسفة الأسلامية ، فكان بهذا صاحب اتجاه فكرى أصيل مبتكر دعا إليه فى وقت شاع فيه الاستخفاف بالفكر الفلسفى الإسلامى بين دراسيه من مستشرقين وعرب . . . ومن هنا ترك مدرسة تتبنى مذهبه وتحرص على إذاعته فى كل مناسبة اتيحت لها . (ص ١٨) .

وكنت من جانبى مع تقديرى للشيخ مصطفى عبد الرازق ، اختلف معه فى هذا الثناء وأقول له يجب ألا ننسى أن الشيخ مصطفى عبد الرازق مع دقته الفلسفية ، إلا أنه ضم علم أصول الفقه إلى مجالاته الفلسفة الإسلامية وقد أدى هذا إلى حشر العديد من الموضوعات داخل إطار الموضوعات الفلسفية وقد حشرت حشراً دون مبرر . أدى هذا إلى الحديث عن شخصيات لا صلة بينها وبين الفلسفة الإسلامية من قريب أو من بعيد كابن

تيميه ومن تابعه وبحيث أصبحنا نجد فى أرض الفلسفة الإسلامية فى عالمنا العربى المعاصر من يفسد فيها .

بالإضافة إلى استمرار الحوار بيننا حول تسمية الفلسفة عندنا وهل تسمى فلسفة إسلامية أم تسمى فلسفة عربية . وكان يقول إنها فلسفة إسلامية وكنت ومازلت أقول إنها فلسفة عربية وهكـذا إلى أخر أوجه الاتفاق والاختلاف . بيننا والتى كان يتلقاها فقيدنا الكريم بصدر رحب ، ولم لا ، وقد عودنا فى محاضراته الأولى على الحوار والمناقشة واحترام الرأى الأخر .

نعم كان الجميع يشهد له بالخلق الرفيع والعقلية الفذة ومن بينهم مصطفى عبد الرازق ، والعالم الكبير الذى يملأ بقاع الأرض علماً الأب چورج قنواتى مدير معهد الدراسات الشرقية للأباء الدومينيكان بالقاهرة ، وكم كان يتحدث عنه حديثا فيه كل المودة والاحترام الصـادق . وأيضاً الزميلة الفاضلة والتى كانت دائمة السؤال عنه حتى قبيل وفاة بلحظات ، الدكتورة زينب الخضيرى ، وهى ابنة فاضلة لأستاذ جليل القدر هو المرحوم محمود الخضيرى ، وأشهد أن الدكتور توفيق الطويل قد أمدنى بالعديد من التفصيلات عن المرحوم الدكتور محمود الخضيرى وكان يتحدث عنه باستمرار حديثاً فيه كل الاحترام والتقدير ، تماماً كتحديثه عن أستاذنا الكبير الدكتور محمد عبد الهادى أبو ريده .

لقد كتب مصطفى عبد الرازق عن توفيق الطويل راحلنا الكبير فى مقدمته لكتاب الأحلام : الأستاذ توفيق الطويل أعرفه منذ كان طالباً بجامعة فؤاد ، ممتازا بوداعته ، وعقله وحيائه ، يرى ساكن الأوصال خافت الصوت ، عاكفاً على الدرس ، فإذا كتب كان أديباً وإذا تكلم كان خطيباً ، وكان يعده للتأثير الخطابى : صوت خـلاب وسمت جذاب وذكاء وثاب .

وكتب عنه الدكتور إبراهيم بيومى مدكور يوم استقباله عضواً بمجمع اللغة العربية قائلاً : لقد عرفت الزميل توفيق الطويل منذ أربعين سنة أو يزيد فى يوم أن لقيته بكلية الآداب بجامعة القاهرة عام ١٩٣٧ . وأشهدكم أن توفيق الطويل الذى عرفته فى ذلك التاريخ ، هو نفسه توفيق الطويل الذى نستقبله اليوم : أدب جم وتواضع تام ، وتفكير واضح ، وروية ، وخلق سمح . ألف الصمت ، لا يتكلم إلا بحساب .

وقد جاءت كلمة فقيدنا العزيز توفيق الحكيم يوم استقباله عضواً بالمجمع ، تعبيراً عن تواضعه الجم واحساسه بالمسئولية الكبرى . إنه يقول : إن تبعات هذا الاختيار ينوء بحملها الصفوة الممتازة من العلماء ، فكيف لمثلى — مع عجزى وقصورى — أن يقوم بعبء هذه التبعة ؟ .

والواقع كما قلت أن أكثر زملائه وتلاميذه كانوا يشيـدون بفضله . ولا أنسى ما حييت حزن الأديب الكبير نجيب محفوظ على وفاته حزناً بالغاً . وأيضاً الأسف البالغ لفقدانه والحزن الشديد على وفاته من جانب الأستاذ الدكتور محمد عبد الهادى أبو ريده . وقد تخرج الثلاثة معاً فى عام واحد ، عام ١٩٣٤ فى قسم الفلسفة بكلية الآداب — جامعة القاهرة . وقد تدفق المئات من عارفى فضله وبجهوداته العلمية على مسجد عمر مكرم بالقاهرة للاشتراك فى التعزية ومن بينهم الأستاذ الدكتور محمد عثمان نجاتى والأستاذ الدكتور أبو الوفا التفتازانى . كما تأثر تأثراً بالغاً بوفاته كاتبنا الأديب الدكتور ابراهيم حمادة وحسنا فعل حين طلب منى الكتابة عن الفقيد الكريم ، ولم يطلب من أشباه الأساتذة والذين أساءوا إلى الفقيد الكريم فى بعض فترات حياته الأخيرة ، كما تفضل بطلب ذلك منى تليمذنا النابه الأستاذ عصام عبد الله .

ولا أود الحديث بالتفصيل عن حياة الفقيد الكريم ، فقد سبق أن نشرت عنه دراسة ، قمت بكتابتها منذ أقل من عامين كما قلت (مجلة القاهرة — العدد ٩٧ — يوليو ١٩٨٩) وأرجو من القارىء العزيز الرجوع إليها إذا أراد المزيد من تفصيلات حياتـه ومنذ ولادته ، كما يمكنه الرجوع إلى كتاب : « المجمعيون فى خمسين عاماً وأكتفى بالقول ، وقبل الحديث عن بعض جوانب فكره الفلسفى ، بأن أستاذنا توفيق الطويل ولد فى عام ١٩٠٩ فى حى بولاق بالقاهرة ، وتلقى تعليمه الأولى بالكتاب ، والتحق بالمدرسة الابتدائية والثانوية ، ثم التحق بكلية الأداب بجامعة القاهرة وتخرج عام ١٩٣٤ كما أشرت منذ قليل وكانت دفعته تضم أربعة هم : نجيب محفوظ ومحمد عبد الهادى أبو ريده وعلى عيسى وتوفيق الطويل ، فقيدنا العزيز .

ولم يكن توفيق الطويـل يكل ولا يمل . لقد كان شعلة نشاط . لقد عمل بكلية الأداب معيداً ومدرساً وأستاذاً ورئيساً لقسم الفلسفة ووكيلاً للكلية ، ثم أصبح بها أستاذاً متفرغاً . لقد نشر علمه الفياض فى أرجاء المعمورة من مشرقها إلى مغربها . أعيد للتدريس إلى العديد من الجامعات ومن بينها جامعة الكويت والجامعة الليبية وعمل أستاذاً زائراً بجامعات بغداد والبصرة وقطر . وحاضر بجـامعة الاسكندرية وجامعة عين شمس .

ويمثل توفيق الطويل حياة المثقف كما ينبغى أن يكون . لم يكن نشاطه محصوراً داخل جدران الجامعات ، بل عمل بالعديد من الهيئات الثقافية الكبرى ، إذ اختير مقرراً للجنة الفلسفة والاجتماع بالمجلس الأعلى للثقافة ، عضواً بشعبة الثقافة بالمجالس القومية المتخصصة ، وعضواً بمجمع اللغة العربية منذ عام ١٩٨١ وذلك فى المكان الذى خلا بوفاة المرحوم عباس حسن .

كما شارك فى العديد من المؤتمرات الدولية ، من بينها مؤتمر عن الفكر العربى فى المائة عام الأخيرة (الجامعة الأمريكية ببـيروت) ، ومؤتمر عن التعليم الجـامعى (جامعـة الدول العربية — بنغازى بليبيا) .

ومؤلفاته غاية فى العمق والدقة تكشف عن اطلاعه الواسع وحسه الفلسفى الدقيق . هل يمكن أن ننسى كتبه الرائدة ، ومن بينها ، أسس الفلسفة ، وقصة الاضطهاد الدينى بين المسيحية والإسلام ، والشعرانى أمام التصوف فى عصره ، والتنبؤ بالغيب

عند مفكرى الإسلام ، والتصوف فى مصر إبان العصر العثمانى ، والأحلام (دراسة مقارنة) والأخلاق فى الفكر الإسلامى ، وجون ستيوارت مل .

ولم يقتصر على التأليف ، بل أضاف إلى التأليف ، الترجمة والتحقيق . لقد قام بتحقيق أكثر من جزء من كتاب المغنى للقاضى عبد الجبار المعتزلى وهو من أشهر الشخصيات الاعتزالية فى مجال علم الكلام . قام بترجمة الجزء الخاص بالفلسفة والإلهيات من كتاب تراث الإسلام ، وكتاب علم الغيب فى العالم القديم لشيشرون ، وتاريخ علم الأخلاق لسدجويك ، والفصل الخاص بأفلاطون والأكاديمية من كتاب تاريخ العلم للعالم الكبير جورج سارتون .

وداخل اللجان التى عمل بها ، كان شعله نشاط . وهل يمكن أن ننسى مجهوداته حين كان يعمل خبيراً للفلسفة بمجمع اللغة العربية وإسهامه فى إعداد المعجم الفلسفى ، وكلماته الرائعة فى مجمع اللغة العربية . وحصل أستاذنا توفيق الطويل على جائزة الدولة التقديرية فى العلوم الاجتماعية منذ سبع سنوات على وجه التقريب ، أى فى يونية عام ١٩٨٤ .

ولم يكن يصدر كتاباً أو دراسة إلا بعد تأمل طويل ، لقد كان يعرف خطورة الكلمة المطبوعة . يدرك أن الكتابة لا تكون إلا بعد القراءة الراسعة المتصلة . وكم أشاد بكتاباته ومناقشتها فى العديد من الحلقات الإذاعية والصحفية ، مثقفون كثيرون من بينهم الأستاذ الكبير عبد الفتاح البارودى ، والدكتور محمد كمال إمام .

وكان يتابع تلاميذه ويسأل عنهم باستمرار ويقوم بتشجيعهم . لم يكن من هؤلاء الناس الذين تحسبهم أساتذة وما هم بأساتذة ، بل أشباه أساتذة حشروا أنفسهم فى دوائر الفكر والفلسفة ، والفكر منهم براء . يوم حصوله على جائزة الدولة التقديرية ، سأله أحد المشتغلين بالصحافة عن أناس كانوا يستحقون الجائزة وقد تفضل مشكوراً بذكر اسم كاتب هذا المقال . كان يعاتب تلاميذه فى رفق وأدب شديدين . حين عملت معه فى لجنة الفلسفة والاجتماع بالمجلس الأعلى للثقافة منذ أكثر من عشر سنوات ، توقفت فترة عن العمل لأسباب لا داعى لذكرها الآن ، فتفضل بالكتابة إلى بتاريخ ١٩٨٠/١٢/٢٤ فى خطاب نادر سأقوم بنشره كاملاً فى المستقبل القريب ، ويقول ضمن سطوره : تحية الصباح وبعد فقد حضرت إلى الكلية صباح اليوم أملاً فى أن أراك لأعتب عليك رفضك للتعاون معنا فى نشاط لجنة الفلسفة والاجتماع بالمجلس الأعلى للثقافة فترة من الزمان ، ولا أعتقد بأنك عن طريق انتاجك الضخم وثقافتك الإسلامية الغزيرة تعجز عن الكتابة عن أعلام المفكرين . تحية مقرونة بالشكر فى كل الحالات .

نعم لقد كان يمثل الأستاذية فى وقت فقدت فيه تلك الكلمة مدلولاتها ومعانيها لقد سعى إلى تعيينى خبيراً للفلسفة بمجمع اللغة العربية وشاركه فى الرأى العلامة الكبير الدكتور على عبد الواحد وافى . وكان أول المهنئين لى بعد هذا الاختيار .

لقد كان طوال حياته يشيع الحب بيننا ويدعو إلى التفاؤل ويؤمن بدور الإنسان الفعال . لقد قال فى حوار أجرته معه الصحفية المثقفة السيدة سلوى العنانى ونشر بجريدة الأهرام فى مايو عام ١٩٨٠ : إن مسيرة التاريخ الإنسانى حافلة بنماذج الكفاح البطولى التى ما كان لها من سلاح حقيقى سوى الحب . وفى ظل نزعة الحب يتجه التشريع الدولى والأممى إلى إشاعة المساواة فى الحقوق والواجبات المتبادلة بين الأفراد من ناحية وبين الأمم من ناحية أخرى . إن الحب يعلو بنا فوق نزعاتنا البهيمية ويسمو على صغائر الكراهية والحقد ويجعلنا نحاول أن نحاكى الله فى صفاته الحسنى على قدر ما تسمح طبيعتنا البشرية .

لقد كان توفيق الطويل باحثاً من الطراز الأول فى مجال الفلسفة الخلقية بصفة خاصة . لقد أكد على أهمية القيم والمثل العليا فى حياتنا . إنه يقول فى كتابه الكبير : فلسفة الأخلاق : نشأتها وتطورها ، وذلك فى اهدائه الكتاب إلى ابنه حسان وابنته منى : « ضم هذا الكتاب أظهر ما عرفته البشرية عبر تاريخها الطويل من قيم إنسانية رفيعة ، ولما كان مفهوم الحياة العملية قد طغى فى عصرنا الحاضر على مدلول المثل العليا ومكانها الذى ينبغى أن تحتله فى حياة الناس ، فقد طاب لى أن أهدى الكتاب اليكما عسى أن تجدا فى بطون صفحاته مثلاً انسانياً رفيعاً يشبع العقل ويستهوى القلب » .

ويقول مؤكداً على هذا الجانب فى نهاية تصديره للكتاب . هذا هو كتابنا الذى جمعنا فيه أظهر مذاهب الفلسفة الخلقية عبر تاريخها الطويل ، وأبنا فيه عن معالم الجانب المشرق الوضاء فى طبائع البشر . وقد صدق أرسطو حين قال — منذ ثلاثة وعشرين قرنا من الزمان — وهو يتحدث عن الإنسان المدنى بطبعه ، وكيف أنه لا يحقق كماله إلا منتمياً إلى مجتمع بشرى : إن من يعيش منعزلاً بغير مثل أعلى يدين به ، إما أن يكون إلها حقق فى حياته أقصى مطالب الكمال ، فاستغنى عن الإيمان بمثل أعلى تجرى حياته بمقتضاه ، أو يكون حيوانا لا يستطيع بحكم طبيعة البهيمية أن يعلو على واقعه فى ظل مبدأ أسمى يدين له بالولاء . (ص ١٦) .

بل إن أستاذنا الفاضل وفى السطور الأخيرة من كتابه عن الفلسفة الخلقية والذى يعد من أوفى المراجع فى موضوعه ، يرى أن الإنسان هو الكائن الأخلاقى الوحيد ، لأنه من بين سائر الكائنات هو وحده الذى يمكن أن يضيق بواقعه ويتطلع جاداً واعياً إلى ما ينبغى أن تكون عليه حياته . وهو وحده الذى يخطط لمستقبله ، وبذلك يكون من الحق أن يقال إن الإنسان لا يكون إنساناً مميزاً ، من سائر الكائنات بغير مثل أعلى يدين له بالولاء . (ص ٤٩١) .

والواقع أن فقيدنا الراحل كان ينظر إلى الأخلاق نظرة علمية إلى حد كبير ، ولعل دراساته العلمية قد أثرت عليه . إنه لم ينظر إلى الأخلاق على أساس أنها مجموعة من المواعظ والخطب الطنانة

الرناتة ، بل إنه يربط بين المذهب وبين دراسة السلوك .

بل إنه فى كتبه التى بحث فيها فى مجالات صوفية كان ينبهنا إلى بعض الخرافات التى نجدها عند بعض المبدعين للتصوف وقيامهم بالتمرد على الدين باسم التصوف بل التهاون فى فرائض الدين والاستخفاف بأوامره ونواهيه .

وهو يذكر لنا أمثلة عديدة موجودة فى المصادر الصوفية ككتاب الطبقات الكبرى للشعرانى ومن بينها على سبيل المثال لا الحصر ، أن ابراهيم العريان كان يصعد إلى منبر المسجد عارياً ويخطب فى الناس قائلاً : السلطان ودمياط وباب اللوق وبين الصورين وجامع طولون والحمد لله رب العالمين . وأيضاً أن يظل الشيخ تاج الدين الذاكر بوضوء واحد سبعة أيام امتدت أواخر عمره إلى أحد عشر يوماً . . إلى آخر هذه الخرافات والخزعبلات (كتاب الشعرانى لتوفيق الطويل ص ١٠) .

إنه ينبهنا إذن إلى هذه الخرافات وذلك انطلاقاً من نزعته العلمية وتأكيده على أهمية العلم فى حياتنا ، وإن كان يؤكد على وجود جوانب مشرقة وضاءة فى التراث الاسلامى ومن بينها التسامح والحب ونبذ الكراهية .

لقد كان حريصاً على الالتزام بهذه القيم وتطبيقها على حياته . وإذا كنا نجد من بين تلاميذه وقرائه من بادله حباً وتسامحاً بتسامح كالدكتور عزمى اسلام والدكتور صلاح قنصوة والذى تتلمذ على يديه ، فإننا نجد أيضا مجموعة من أشباه الدارسين قاموا بالطعن فيه وذلك على النحو الذى أشرنا إليه فى السطور الأولى فى مقالتنا هذه . ولا أود أن أذكر أسماء هؤلاء الصبية حتى لا أسود هذه الصفحات بنزعاتهم الشريرة وأكتفى بالقول : أين نحن الآن من هذه النصائح والوصايا لأستاذنا توفيق الطويل . لقد أصبح الناس غير الناس ، وتطاول الأشباه على الأصول واعتدى الجهلاء على العلماء . لقد تحول أكثرنا للأسف الشديد إلى ذئاب بشرية ينهش الواحد منهم لحم أخيه الإنسان حياً وميتاً ويقوم بامتصاص دمائه بطريقة ينزوى أمامها خجلاً أشد الحيوانات فتكاً بالإنسان . لقد تحولت كلماتنا إلى خناجر أشد فتكاً من أخطر القنابل إن كلمة واحدة مسمومة قد تقضى على انسان شريف بطريقة أشد إيلاماً من وسائل مادية أعدت للخراب والتدمير .

هل من المعقول أن يتحول بعض طلابه إلى كلاب مسعورة وهو الذى غرس فينا حب القيم والمثال العليا الرفيعة ؟ أليس من المخجل — وهو العالم المدقق — أن يقوم هذا الفرد أو ذاك من الجهلاء ومتخلفى العقول أصحاب الطبل الأجوف ، بالتشكيك فى بعض كتاباته واشرافه العلمى على طلابه دون أن يضعوا فى اعتبارهم شيخوخته على الأقل . ولكن العزاء كل العزاء ياأستاذى ومعلمى أن من بين طلابك من سيهب حياته لدراسة أفكارك والإشادة بها .

والواقع أن حياة توفيق الطويل تكشف عن اصرار غريب على الدرس والمطالعة والتأمل الثاقب . نقول بهذا وسواء اتفقنا معه أم اختلفنا وذلك على النحو الذى سبق لنا الإشارة إليه . لقد جاهد وكافح منذ السنوات الأولى لمولده ومنذ أن كان طالباً بالكتاب . لقد أخبرنى فى أكثر من لقاء تم بمنزله بالقاهرة ، أنه كان شغوفاً بالفلسفة منذ سنواته الأولى . لقد كان يستعير الكتب من دار الكتب فلا يلبث الكتاب معه أكثر من ليلة أو ليلتين على الأكثر يلتهم خلالها الأفكار الموجودة بالكتاب التهاماً ويقوم بتسجيل الأفكار فى كل كتاب من الكتب التى يستعيرها . كان حريصاً على قراءة مؤلفات العديد من المفكرين والأدباء من أمثال المنفلوطى والمازنى وطه حسين والعقاد وزكى مبارك وسلامة موسى وأحمد حسن الزيات ولا أشك فى أن قراءاته الأدبية قد أفادته كثيراً فى مجال الكتابة بأسلوب أدبى رصين لا يخلو من الدقة الفلسفية فعباراته مشرقة وضاءة تهز أوتار القلوب هزاً وتؤثر على العقول تأثيراً بغير حدود . استمع إليه وهو يقول بعد دراسة للشك المطلق والشك المنهجى :

ولكن الشك أزمة فى حياة العقل . إنه يشيع الحيرة فى العقول ويثير القلق فى النفوس وإذا طال أمده أخرج الصدور وملأها ضيقاً . . (كتاب أسس الفلسفة) .

وإذا كان توفيق الطويل قد ألف العديد من الكتب بالإضافة إلى ترجماته وتحقيقاته ، فقد ترك لنا العديد من البحوث المطولة والتى تعد دراسات أكاديمية رفيعة المستوى لقد نشرت البحوث فى العديد من المجلات والدوريات والكتب التذكارية سواء فى مصر أو غيرها من بلدان العالم العربى . ومن بينها البحث الذى نشر بالمجلد التذكارى عن مؤرخ الفلسفة يوسف كرم والذى قمت بالاشراف عليه طوال خمس سنوات إن البحوث التى تركها أستاذنا الراحل تعد معبرة عن الإحاطة الشاملة بموضوع البحث والتأمل العميق والنظرة الثاقبة .

إننا نجد أنفسنا أمام كم كبير من الانتاج العلمى والفلسفى . لقد أخضع حياته لنظام دقيق جوهره الاطلاع المستمر والكتابة الدقيقة بعد الاحاطة بالموضوع . إن كتاباته — كما قلت — تهز أعماق النفوس هزاً وتدك أرض اللا أخلاقية دكاً ، وإن كان أكثرهم لا يعلمون .

وإذا كان أستاذنا توفيق الطويل قد غادرنا إلى العالم الآخر ، غادرنا إلى الدار الآخرة ، فإنه خالد بكتبه ، خالد بالمثل والقيم التى دعا إليها فى كتاباته وفى أحاديثه ولتطمئن روحك ياأستاذى فإنها فى فى عالم اللامتناهى ، فى عالم رحب واسع فسيح يخلو من الصغائر والأحقاد وأشباه الأساتذة .

ومن صومعتى الفلسفية التى أقيم فيها متوحداً ، أكتب هذا الرثاء . أسجل هذه التعزية وكم كان بودى أن تكتبها أنت ياأستاذى ومعلمى عنى ، ولكنها الحياة بآلامها وما فيها من شقاء والتى فرضت على أن أكتب عنك رثائى قبل أن تكتب أنت هذا الرثاء ولتسعد روحك التى صعدت إلى باريها . إنها روح الإنسان بأجل وأعظم معانى الإنسانية ◆



حوار مع د/ فؤاد زكريا

أجراه: عصام عبد الله

. فى محاولة لاستشراف ملامح القرن القادم على مستوى الفكر والفلسفة توجهنا إلى المفكر الكبير د. فؤاد زكريا ليرسم لنا بعضاً من هذه الخطوط بقلمه «الرصاص» . ورغم أن حوارنا معه قد تم قبل أحداث الثانى من اغسطس إلا أن المحاور التى دار الحوار حولها لا تزال — ان لم ترد — على نفس الدرجة من الأهمية وهو ما يؤكد على ان السياسى زائل أما الثقافى فهو الدائم والباقى أبداً .

عصام عبد الله

■ « العلمانية لا تكشف لنا عن الطريق الذى ينبغى أن نسير فيه وانما تشير بوضوح إلى الطريق الذى ينبغى أن نتجنبه ثم تترك بعد ذلك حرية اختيار المسير . » . .
ماذا تقصد بهذه العبارة ؟

● فى ضوء المعالجة التى قمت بها لهذه الفكرة اتصور أنها ليست غامضة على الاطلاق لأننى ذكرت انه فى بداية القرن العشرين كانت العلمانية مشروعاً متكاملاً وكان هناك مفكرون يدعون إلى الاخذ بالاسلوب العلمانى فى مختلف جوانب حياتنا بحيث ان هذا المشروع فى صورته المتكاملة كان يقف فى مواجهة مشروع اسلامى آخر كان موجوداً بصورة أكثر تواضعاً وأقل عنفاً وعدوانية فى ذلك الحين . وقد تركت هذه الموجة العلمانية أثراً فى جيلى وهو أثر ضمنى فأصبح كل واحد منا فيه قدر من العلمانية دون أن يدرى ، وجزء كبير من الثقافة العامة لمصر طوال الثلاثة أرباع الأولى من القرن العشرين كانت تصطبغ بالصبغة العلمانية ، ولا يكاد يوجد مفكر مهم فى هذه الفترة إلا وكان له نصيباً من هذا الاتجاه ، ولم يكن هناك من يجهر بفكرة العلمانية على اعتبار انها موجودة ضمناً فى ثقافته ، ولم يكن هناك مبرر لذلك لان المواجهة لم تكن قائمة حتى أوائل السبعينيات وهى الفترة التى ظهرت فيها التيارات الإسلامية بقوة وبعنف ، ومنذ هذه الفترة فقط عاد الفكر والمفكرون مرة أخرى إلى مفهوم العلمانية للدفاع عن النفس لا لبناء مشروع متكامل وانما لصد هذا التيار الظلامى الكاسح . لهذا السبب قلت ان العلمانية الموجودة فى العقدين الأخيرين سلبية وللأسف الشديد كتبت إحدى الباحثات العربيات فى احدى المجلات العربية فى هذه النقطة ، فتصورت ان كلمة « سلبية » معناها « الضعف » ولم تفهم ما قصدته رغم انه مشروح بوضوح كامل ، وبعض الزملاء أيضاً سألونى سؤالاً مماثلاً ، ولذا أكرر لك ما سبق ان قلته وقصدته من وراء « السلبية » : ان العلمانية لا تقدم مشروعاً متكاملاً بمعنى انه من الممكن ان تكون ماركسياً وعلمانياً ، ومن الممكن ان تكون قومياً وعلمانياً فى الوقت نفسه . . وهكذا ، لكن السؤال هو كيف يمكن ان تكون العلمانية قاسماً مشتركاً بين كل هذه الاتجاهات ؟ والإجابة ببساطة هى ان الهدف واحد وهو ان نترك التشريع للبشر وندعهم يخطئون ويجربون ويصححون فالانسانية لا تتقدم إلا بهذه الطريقة ، فلا يوجد شىء اسمه صالح لكل زمان ومكان فى مجال الانسان ، لابد من التغيير ، لابد من التجربة والخطأ ، فالضعف الانسانى هو نفسه مصدر قوة لان الانسان يصحح نفسه باستمرار وهو يتقدم بهذه الطريقة وهكذا ، فهنا إذن المقصود انه يمكن ان تجتمع تيارات سياسية وايديولوجية متعددة على هذا الهدف الواحد ومع ذلك يظل لكل منها اتجاهاته فى بقية الميادين ●

■ أكدت على ان القرون الوسطى ليست مرحلة تاريخية فحسب بل هى حالة ذهنية أيضاً متكرر فى أزمنة وأماكن متعددة ، فإذا اعتبرنا النهضة

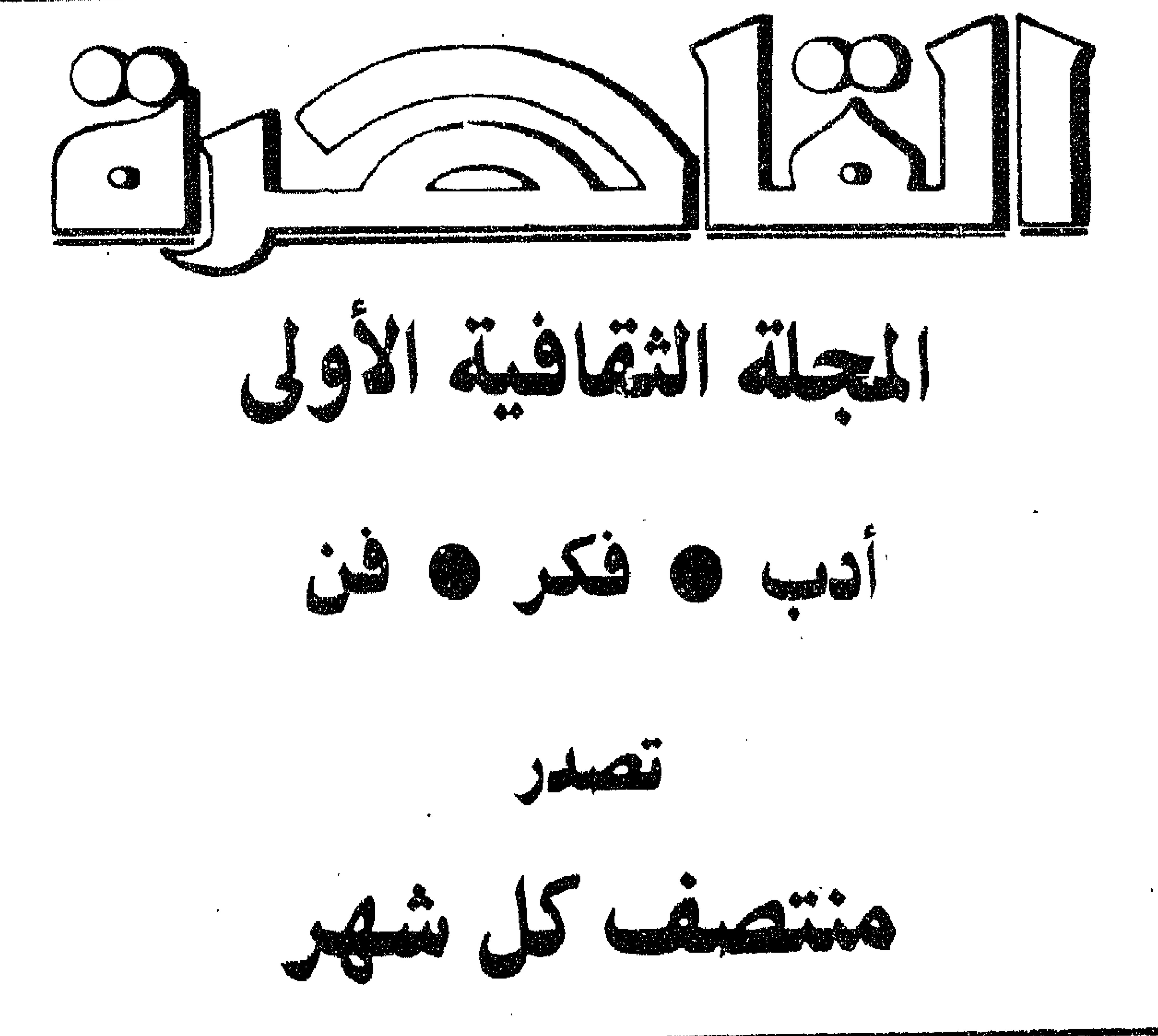
٥١ ● القاهرة ● العدد ١١٤ ● ٢٨ شعبان ١٤١١ هـ ● ١٥ مارس ١٩٩١ م ●

أيضاً حالة ذهنية فما هى مواصفاتها فى رأيك ؟ ■

● اتصور ان مواصفات النهضة تختلف من حضارة إلى أخرى ومن شعب إلى شعب آخر ومن مرحلة تاريخية إلى مرحلة أخرى . النهضة التى ظهرت فى أوربا فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر لا يمكن ان تنقل بحذافيرها فى المجتمع العربى الآن . ومع الإعتراف بهذه الفوارق الاساسية اعتقد انه من أهم سمات النهضة الخروج على السلطة بمختلف أشكالها ، وتحدى الفكر السلطوى لانه لا يقيم نهضة ، وكما قلت فان أبرز سمات العصور الوسطى بالمعنى الواسع الذى حددته والذى يمكن ان يكون متعايشاً معنا حتى هذه اللحظة ، هو انه فكر تابع وخاضع لمنابع فكرية لا يستطيع ان يخالفها أو يحيد عنها ولا يملك ازاءها إلا السمع والطاعة ؛ هذا النوع من الفكر والتفكير لا يمكن ان يخلق نهضة ، ومن هنا كان الخلاف بينى وبين الحركات الاسلامية . فإذا بدأت القول بأنه سوف ينصلح حالنا فى اللحظة التى نتابع فيها آراء السلف الصالح مثلاً ، فتأكد أن القضية هنا لا تعدو ان تكون تناقضاً فى الألفاظ ، لا يتصور ولا يعقل ان تقوم نهضة من خلال متابعة أى اتجاه سابق أبداً وحتى فى أوربا عندما أحيوا مرة أخرى الثقافة اليونانية والرومانية فى عصر النهضة كان هذا الإحياء فى إطار متجدد تماماً وسار جنباً إلى جنب مع كشوف جغرافية وعلمية وثورات وتغيرات فى البنية الاجتماعية والاقتصادية وتجديد شامل فى الفن والأدب وهكذا . فلا يتصور عقلا ان تتم أية نهضة من خلال متابعة تيار قديم أبداً مهما كان ، ولهذا السبب اعتقد ان الشرط الأول والأساسى لقيام النهضة هو أن تكون لدينا القدرة على الرفض ليس الرفض من أجل الرفض وانما ان يكون الرفض مقبولاً فى المجتمع ولا ينظر إليه على أنه تجديف أو كفر أو مخالفة للدين أو الدولة أو الحكم . . . الخ ، وهذا بالفعل ما ينقصنا وعندما أتأمل الساحة الفكرية والثقافية الآن فاننى استطيع القول ان أبسط شروط النهضة لم تتوافر بعد فى اللحظة الراهنة ، ربما كانت متوفرة فى بعض مراحل النصف الأول من القرن العشرين لكنها الآن أصبحت معدومة ! ●

■ « النظرة العلمية والمستقبل » . . من الأمور التى عالجتها بشكل جيد . . فما تعليقك على تأكيد البعض على دعوة الدين للمنظر العلمى وطلب العلم ؟■

● كل ما يقال فى الموضوع فيه مغالطة اساسية لان كلمة « العلم » كلمة حديثة ، وقد تندهش اذا عرفت ان كلمة Science فى الانجليزية لم تظهر إلا فى القرن التاسع عشر كمصطلح ، ومفهوم العلم نفسه مفهوم حديث وكل ما يتحدث عنه أصحاب الاتجاهات الاسلامية عن حض الدين على العلم يستخدم كلمة العلم استخداما فيه مغالطة واضحة ، لانها كما وردت فى النصوص القرآنية ، الكلمة تعنى العلم الإلهى والعلم بحقيقة الذات الإلهية ووجودها والدلائل على وجودها . . الخ ، بمعنى انه علم ينتمى إلى مجال اللاهوت اساساً ولا علاقة له أبداً بكلمة العلم فى معناها الحديث وليس فى هذا ما يعيب لان هذه الكلمة حضارياً نشأت فى عصر آخر ، ولا نتوقع مثلاً ان نجد كلمة التليفون أو التلفاز فى القرآن الكريم ، ونفس الشىء بالنسبة للعلم بمعناه التجريبى



الحديث لان النص الديني كان موجها إلى الناس فى عصر معين وله سمات معينة . فالكلام هنا كما قلت فيه مغالطة أساسية ، وفى واقع الأمر ان أصحاب هذه الاتجاهات يسيرون فى دعم دعاويهم بشكل مزدوج ، فعندما يجدون شخصاً يدافع عن العلم يؤكدون ان الدين يدعو إلى العلم والنظر العلمى ولكنهم عندما يطبقون فكرهم هذا عملياً نجد أن منهج التطبيق نفسه غير علمى لانه منهج سلطوى فى الأساس بمعنى ان طريقة التفكير نفسها سلطوية ، والمفكر منهم لا يدعم حجته إلا بنص وعندما تحاول ان تنتزعه من مجال النصوص وتجعله يدخل معك فى حوار عقلى يفقد أعصابه ويعود بك رغماً عنك إلى النصوص لكى يحاكمك ، فإما ان تقبل بها أو تكون كافراً !! فالمنهج الفكرى نفسه رغم كل المزاعم عن ان الاسلام يحض على العلم ، لا يتمشى أبداً مع هذه المهمة التى يقومون بها .

■ وما رأيك فى استخدام بعض الباحثين الجذريين النصوص فى الكشف عن « اللامفكر فيه » فى التراث والتاريخ أمثال : محمد أركون وعابد الجابرى وسيد القمنى وغيرهم ■

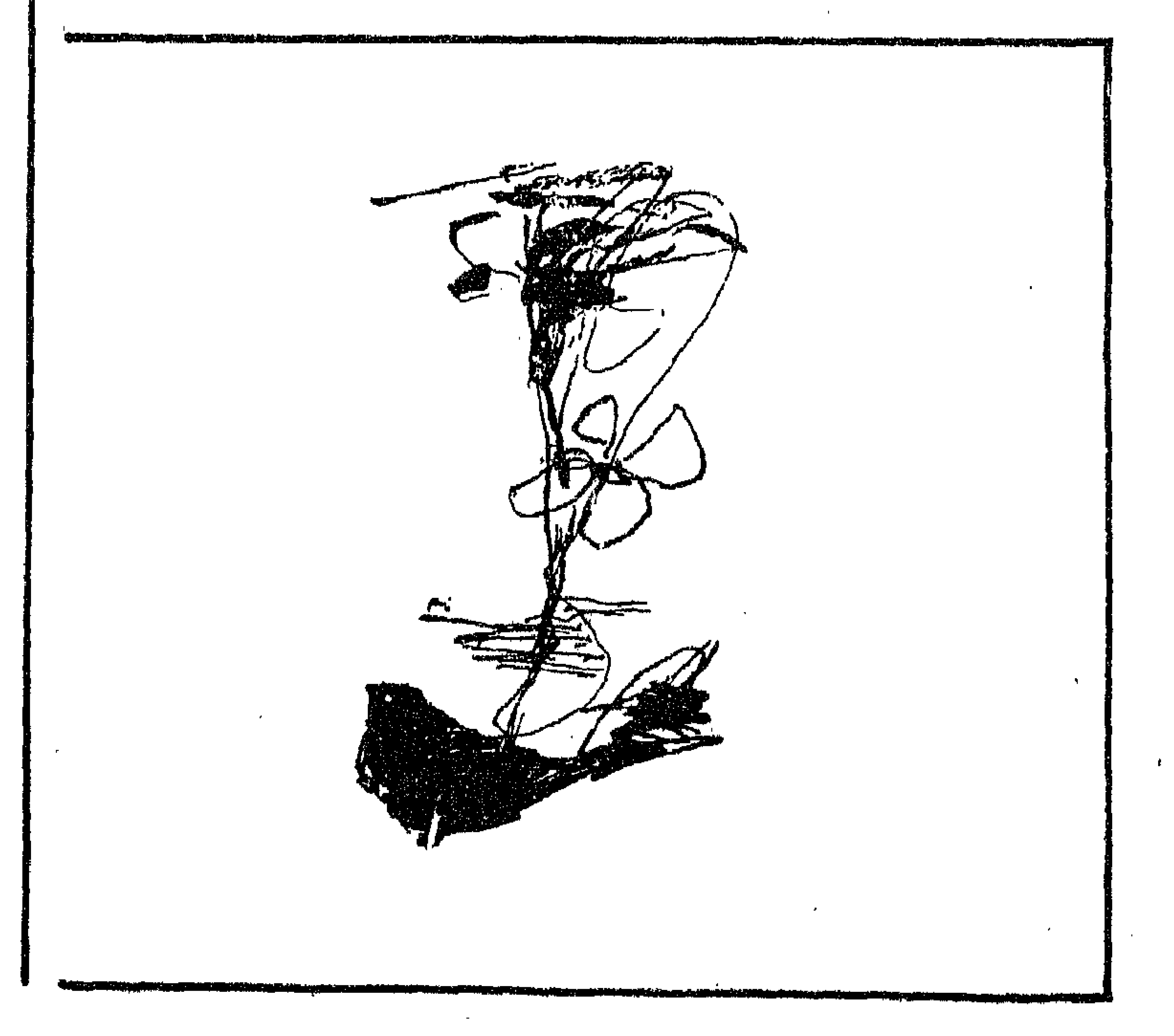
● هذا تفسير آخر للنصوص ، ففى الحالة الأولى يستخدم النص بطريقة تقمع الفكر وتمنعه من الانطلاق ، أما فى الحالة الثانية فأنت تستخدم النص كأساس لاستنتاجك ولبناء نظرية جديدة وتعيد تفسيره بشكل يختلف كل الاختلاف عن ما هو شائع ، فأنت تحاول ان تستخلص مضامين معينة لم تستخلص منه من قبل ، فالمسألة هى ان التفسير والجهد الانسانى الذى يقوم به الباحث هو الذى يعول عليه لان أى نص فى الدنيا يظل بحدّ ذاته حرفاً ميتاً ، وتكمن البراعة كلها والمجهود كله فى نوع المعانى التى تستطيع ان تستخلصها من النصوص . قياساً على هذا كما تعلم ان هناك كتباً فلسفية مهمة جداً قامت على جمل قليلة من النصوص فـ « هيدجر » مثلاً ألف مؤلفات كاملة على جملتين للفيلسوف اليونانى « انكسيماندر » وكذا مع نيتشه وغيره . ويبدو ظاهرياً هنا ان النص هو الاساس ولكن فى حقيقة الأمر الجهد والتفسير والمقارنات والربط والتركيب الذى يقوم به المؤلف أو الباحث هو أهم ما فى الأمر . وعلى ذلك نستطيع القول ان التفسير الأول يقمعك من خلال النص ويمنعك من التحرك أما التفسير الثانى فهو الذى يضىء لك النص ويستخلص منه معان جديدة . ●

■ « هل انتهى عصر الفلسفة ؟ » . . . ماذا وراء هذه المقالة فى هذا التوقيت ؟ ■

● هذه المقالة كانت نتيجة لحوار دار بينى وبين آخرين ، فالكل كان يتساءل عن دور الفلسفة فى العصر الراهن لان كل الآمال والصور والتطلعات والمتعلقة بالمستقبل دائماً تتخذ صورة علمية وتكنولوجيا وبالتالى يثور فى أذهان الناس هذا السؤال . فإذا كانت كل آمالنا فى المستقبل مرتبطة بتطورات ستحدث فى مجال العلم والتكنولوجيا ، ألا يعنى ذلك ان الفلسفة رفعت الراية البيضاء وستترك الساحة تماماً فى المستقبل لغيرها ؟ ومن هنا فالسؤال وارد ويطرح نفسه الآن . ●

■ هناك من رأى ان فؤاد زكريا بهذا المقال يرفع الراية البيضاء ؟ فهل صحيح ؟! ■

● الفلسفة ليست فؤاد زكريا وفؤاد زكريا ليس هو الفلسفة ، ولن يتحدد مصيرها من خلال أى شخص ، ومن المؤكد ان الفلسفة ستظل باقية وان لها من يحمونها فى العالم كله غيرى . فالاعتقاد بأن فؤاد زكريا من خلال الدفاع عن نفسه يدافع عن الفلسفة غير صحيح ، وهذا الاعتقاد فيه اسراف فى الخيال وفى الوقت نفسه فيه نوع من التضخيم لى أكثر من اللازم . ومما قد يساعد على توازن الصورة فى ذهنك — وأرجو ان تنقلها لقرائك — ان هناك من جهة أخرى من يتهمنى بعدم الاهتمام بالفلسفة الاهتمام الكافى فى السنوات الأخيرة وان السياسة خطفتنى من الفلسفة . وإذا قارنت الرأيين ستجد ان كلاهما خاطىء بل ان الحقيقة غير ذلك لان الانسان يندهش حين يجد ان الفكر الفلسفى نابض بالحياة دائماً خاصة فى الفترات التى يخيل فيها للانسان السطحى انه طرد من الميدان نهائياً وان الساحة كلها أصبحت ساحة صراع بين قوى علمية وتكنولوجية وربما بعض الايديولوجيات التى تتباعد عن



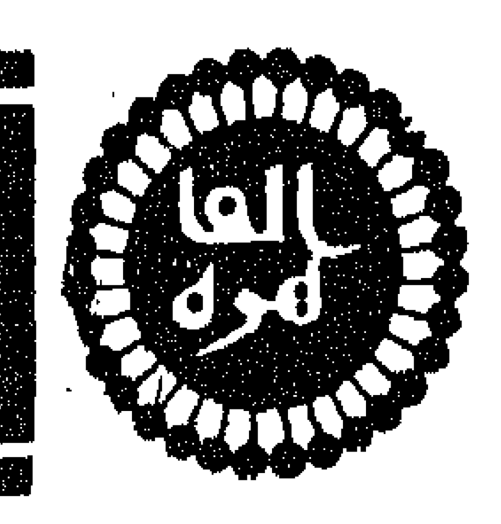
الفلسفة . . . الخ لكن فى الحقيقة أتصور ان الفلسفة تكتسب قوة متزايدة من خلال هذا التقدم العلمى والتكنولوجى المتلاحق بسرعة مذهلة ، فأقطاب العلم والتكنولوجيا أنفسهم يشعرون بحاجتهم إلى التوجه من خلال الفسلفة لما تمدهم به من بوصلة للمسير وعجلة للقيادة اشد احكاماً ودقة كلما تقدم العلم والتكنولوجيا .

■ فى محاولة منك لاستشراف ملامح القرن القادم قدمت بعض الملاحظات الخاصة بالتحديات التى ستواجهنا .. فما هى أكثر هذه التحديات إلحاحاً وأهمية فى رأيك ؟ ■

● أتصور أننا مقدمون على عصر سيكون فيه نوع « الأعداء » الذين سيتجه إليهم الانسان لمحاربتهم مختلف عما درجنا وتعودنا لاننا سنواجه بالفعل فى القرن القادم الاعداء الحقيقيين ، ولايستطيع أحد أن ينكر أن الانسان مع كل قدراته الهائلة فى السيطرة على الطبيعة فلا تزال تفلت منه اشياء اساسية تتحكم فى حياته يعنى مثلاً عجز العلم الذى أوصل الانسان إلى القمر والمريخ عن معالجة مرض « السرطان » الذى لا تكاد تخلو منه اسرة فى العالم كله ، وهذه نقطة سوداء فى جبين العلم ان يقف عاجزاً عن أمور تمس صميم الحياة البشرية . فنحن ندخل على مرحلة خطيرة لا فى مجال الأمراض فحسب بل فى علاقتنا بالطبيعة والبيئة مثل ثقب الأوزون والتلوث البيىء .... الخ ، وهى مشاكل ستمسنا جميعاً وماأريد قوله ان هناك الأن فى العالم كله مشاكل نشعر بها فى كل لحظة وهى مشاكل تختلف عن مشاكل أية مرحلة سابقة ؛ فمثلاً فى المرحلة السابقة إذا تساءلت لماذا ظهرت الماركسية ؟ ستجد انها ظهرت نتيجة لاحساس العامل بالظلم والغبن فلا يحصل على ضرورات الحياة فى مقابل العمل الذى يقوم به بينما غيره هو الذى يجنى كل المكاسب ، وقد ولد شعور من هذا النوع كل المذاهب الاشتراكية وأهمها الماركسية فى القرن الماضى . لكن هل الشعور بانك امام طبيعة يمكن ان تؤذيك وتجعلك تعيساً أقل أهمية وقوة من شعور العامل بأنه مغبون ؟ بالطبع لا . ففى وقت من الأوقات كان الاعتقاد بأن شعور العامل بالغبن هو الشعور الطاغى وهو المحرك للتاريخ لكن الآن أصبحت عندنا مشاكل من نوع مختلف مع بقاء المشكلة الأولى فى كثير من المجتمعات ، وليس معنى هذا ان مشكلة العامل المغبون قد حلت لكن هناك مشاكل جديدة تمس صميم حياة الانسان ولا تقل قوة وتأثيراً فى حياتنا عن تلك المشكلة التى من أجلها ظهرت المذاهب الاشتراكية بمختلف أنواعها . لهذا السبب أقول لم يعد العدو هو الرأسمالية فقط أو الطبقة الرأسمالية على مستوى العالم لكن هناك اعداء آخرين كالطبيعة التى تهددنا . والشىء الذى يتعلق أنادى بهذه الفكرة هو إن الانسان يجب ان يكون مرناً فى تصوره للاهداف التى تستحق الكفاح . فالعدل الاجتماعى هدف مهم جداً وسنظل نكافح من أجله ولكن أيضاً الارض التى سنحيا عليها وكذا ابنائنا واحفادنا ، إذا شعرنا بأنها مهددة . فربما كانت هدفاً أكثر أهمية ويجب ان نكافح من أجله .

■ ذكرت فى احدى مقالاتك الاخيرة ان السياسى فى القرن القادم سيترك مكانه للعالم والأديب والمفكر ... إلى أى حد يصدق هذا الكلام ؟ ■

لم أقل بالضبط ان السياسى سيتراجع دوره لان السياسة اذا نظرنا إليها على أنها حرفة معينة بمعنى كيف تستطيع ان تجمع انصاراً وتتآمر على خصومك .. الخ ، يصبح هذا المعنى ضيقاً وقاصراً وغير مجدى فى العصر القادم لكن إذا نظرنا إلى السياسة وأخذناها بالمعنى الحرفى وهو كيف تقود (من ساس يسوس) مجتمعاً معيناً أو توجهه أو ترشده ففى هذه الحالة يجب ان يتغير مفهومنا لها إذا أردنا أن ندخل العصر الجديد بمعنى يجب على السياسى ان يستوعب المشكلات الحقيقية التى تستحق منا الاهتمام ، بدلا من ان تكون مشكلته الاساسية والوحيدة هى كيف يغلب حزبه على الحزب الآخر المضاد له ، كيف يفهم هذا المجتمع فهماً جيداً ؟ كيف يفهم القضايا التى تشغل أكبر قدر من اهتمام الناس فى بلده ؟ . والذى حدث فى الأونة الأخيرة سواء فى تشيكوسلوفاكيا من تولى أحد الأدباء رئاسة الدولة أو فى رومانيا وغيرها ، يدل على ان معنى السياسة والسياسى لابد ان يتغير واتصور ان جورباتشوف نفسه نموذج لهذا لانه كان على درجة من الوعى بهذه القضايا الكونية بل هو كما واضح من كتاباته وأقواله يعتبرها أقوى تأثيراً وأهم وأكثر سيطرة على فكر الانسان الآن من القضايا الايديولوجية التقليدية ولذلك يدعو إلى تراجع الايديولوجية وإلى مزيد من الاهتمام بمشاكل ذات طبيعة كونية شاملة للعالم كله وهو بوعيه هذا نموذج للتغير الذى حدث فى مفهوم السياسة فى العالم كله باعتباره زعيماً عالمياً بلا شك ، ولانه متزوج الفلسفة فيمكن ان تكون الفلسفة ساعدته على تكوين هذه النظرة الأكثر شمولية ◆

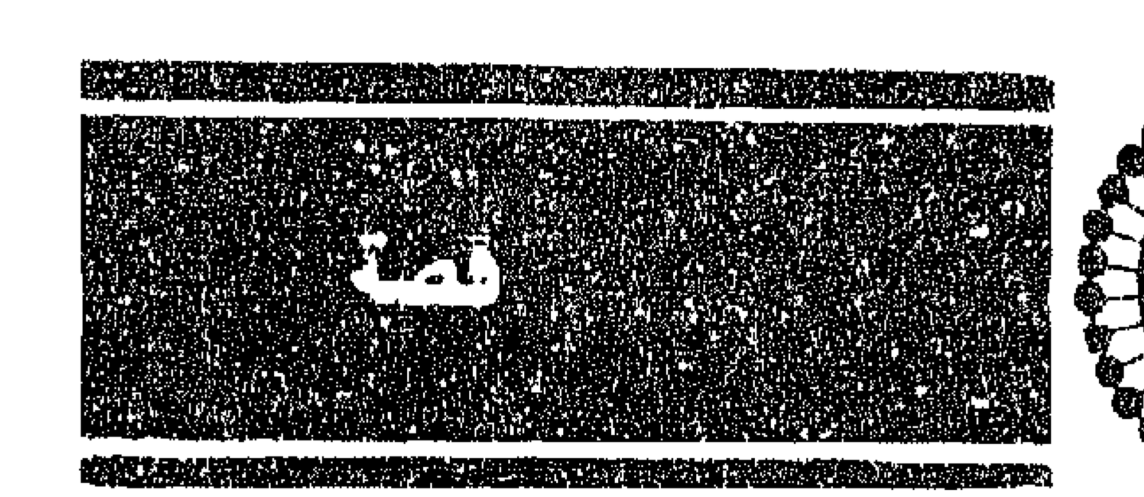


مساء

محمود قرنى

لِحَبيبتى هذاَ الغِنَاءُ المُرُّ ،
هذا السَقْطُ والنارنجُ .. والجسدُ المُملحُ
ها هِىَ الأسواقُ تمضى نحو سُدّتِهَا ،
مَضَتْ فى زىٍّ فستقةِ الشمالِ حبيبتى ..
أو مثل لوزِ الشهوةِ الأولى ،
يمامةُ هذهِ الأعراسُ تخرجُ « من محَاجِى الصخرِ فى
ستْرِ المعاقِل » .. مِثلَ رُمّانِ الجزائِرِ طَافِراً ..
بالخوصِ والعشاقِ .. ،
..... دَعنى الآن أشكُو زهرةً ألْبَسْتُهَا الأسماءَ
ثُمّ خَلَعْتُها لكَ .. فأتزرْبى ..
أيها القَصَبُ المُعَلّقُ فى سرَاويلِ البَنَاتِ ،
وَسَاوِنِى بالبرعُمِ المسْكُونِ بالرؤيَا ..
أنا الطَاووسُ ،
دانية قُطُوفِى ، فاشْتَبِكْ ، وَافْضُض إلىَّ ،
افْضض قواريْرى ،
وخاتلنى أحبك
سُمْ لفِتَكِكَ رِدّتِى وَتَعَالُقِى ،....
لحبيبتى هذا الغناءُ المُرّ ،
كَانَ ....
محطةُ الباصِ ، وأكوابُ العصيرِ ، عقودُ فلٍ ،
كل مفردةٍ بليلِ العشقِ .... يااااا وِ
كأننى غَبشُ الصباحِ ، كأننى الفَتْكُ المُعَشّقُ
فَلْترشّ الرايةُ الملمَومةُ العشاقَ فى ...
مُدنِ الخَرَابُ ◆





شعر البنات

سعد القرش

ــ أما كان يمكنك أن تنتظر شهراً آخر ؟

حتى بعد وصولنا إلى المدينة ، لا تزال أمي تردد هذا السؤال ، ولا أستطيع الرد ، لم أجبرها على شيء . فقط قلت لها وأنا أبكي أمس :

ــ يجب أن نبيع الخروف ، أريد حذاء .

طوال السنة الماضية ، وأنا ألبس الحذاء ، وبدأت الدراسة هذه السنة ، ودخل أخي المدرسة ، وكنا نتبادل الحذاء ، ألبسه في الصباح ، وأعود بعد الخروج ، فأجده ينتظرني في مصلى المسجد ، الذي يقسم المسافة بين المدرسة ودارنا نصفين ، أنزع رجلي من الحذاء ، ويلبسه هو ، ويجري حتى لا يتأخر . . .

أمس ، كان بداية الشهر الثاني ، والنظام في مدرستنا ــ مدرسة طارق بن زياد ــ أن يتغير النظام كل شهر ، فيذهب في الصباح ، كل من كانوا يذهبون في المساء . ولبس أخي الحذاء في الصباح ، ولما لاحظت أن ظلال الماشين في الشارع قد امتصتها أجسامهم ، توجهت إلى مسجد . وانتظرت . . لكنه لم يأت . خرجت من الباب ، لأرقب الأولاد ، لم يكن بينهم .

علينا واجب كلفتنا الأبلة بكتابته ، ولو غبت اليوم فسوف أضرب غداً ، ولما خلا الطريق من الأولاد ، جريت ودخلت من البوابة ، وأذيال الطوابير تنسحب إلى بطون الفصول ، وكنت آخر من دخل الفصل .

وبعد أن شافت الواجب ، كتبت مسألة على السبورة ، وطلبت إلينا أن نحلها ، كلنا لم نرد ، هددت بأن تضربنا على أرجلنا ــ الصبيان والبنات ــ إذا لم يعرفها منا أحد . كنت أعرف الحل ، ولكن . . كيف أطلع أمام الفصل كله وأنا حافي القدمين ؟! أمرتني أن أحضر لها عصا من الفصل المجاور ، فقمت مقوساً ركبتي إلى الأمام ، فالتحم ذيل « المريلة » بالأرض ، وبدلاً من إحضار العصا ، مشيت نحو السبورة ، وبدأت في الحل ، وانتهيت منه . فقالت :

ــ برافو ياحسن . . فهمتم يابجم ؟ .

وأمرتهم أن يصفقوا لي ، ولم يلاحظ أحد ، ولا هي ، أنني حاف . وبالليل قلت لأمي :

ــ يجب أن نبيع الخروف . . أريد حذاء .

ــ الخروف ؟! . . . الحذاء يكفيكما .

لو قلت لها إنني ذهبت حافيا . لسفت أخي علقة لم يشربها أكبر حرامي في سوق الأربعاء . أنا نفسي لم أضربه ، كل ما فعلته أنني هددته بأنني سأقول لأمي فبكى ! . وقالت أمي إنه بعد شهر ، ستزيد الخضرة ــ البرسيم بالذات ــ ويكثر الشراء ، فيرتفع السعر ، ويمكن أن نبيعه بأكثر من مائة جنيه !!

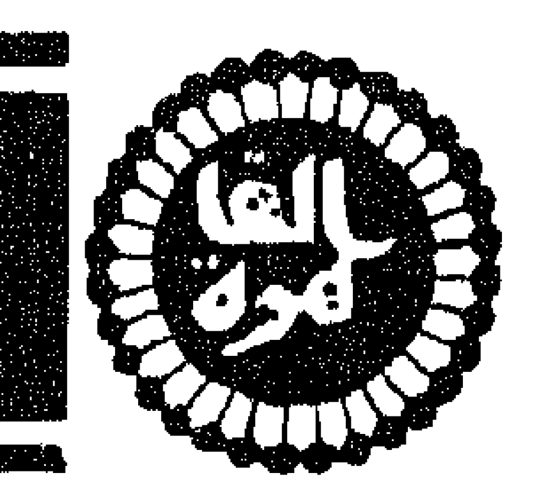
لكنها فى النهاية وافقت على بيع الخروف .
ــ تفتكر بكم سنبيعه ؟
ــ بستين أو أكثر .
ياما هنا ياما هناك ! ، نشترى لك الحذاء ، وكيلو عجوه ، ونرجع العشرين التى أخذناها من جارتنا أم محمد أول السنة ، و . . . .
ــ نشترى حلاوة شعر البنات .
تنهدت طويلاً ، وابتسمت لأول مرة ، وقالت :
ــ ونشترى لك شعر البنات .. آه ، لو انتظرت شهراً آخر ! .. وكنا قد تجاوزنا عنق السوق ، منزلقين إلى جوفه الواسع .. وبدأت ظلال الناس والبهائم تنسلت من الأجسام ، ليدوسها الرائحون العائدون ، والخروف أمامي ، وأمى تتمتم بكلمات الفرج ، ثم أقبل رجل ممصوص ، قلّب فى الخروف بأصابعه الناشفة . . .
ــ بكم ياولية ؟
ــ بالصلاة على النبى .. اشتر
ــ بأربعين
ــ ردت أمى بسرعة : يفتح الله .



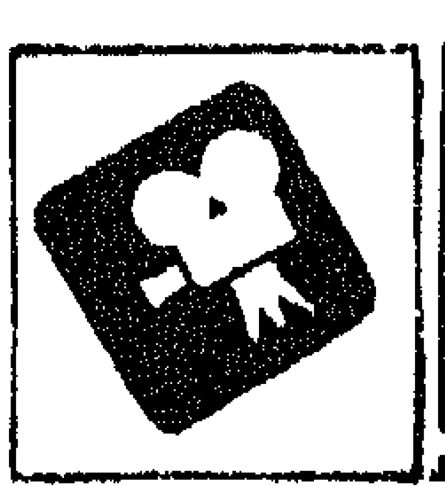
وبعد المساومة والرفض ، أمرنا أن نتبعه ، وتوقفناأمام رجل تفيض عن الكرسى أردافه ، وأمامه سحابة عريضة من الغنم ، يحيط بها رجال كثيرون ، أقربهم إلينا رجل ضخم ، يناديه الجالس على الكرسى بقوله « ياغبى » ، شوح المعلم بيد غليظة :
ــ اسحب الخروف خطوتين ياغبى .
تعلقت بعنق الخروف ، والرجل الممصوص يشدنى : تعال هنا ياشاطر .
قالت أمى فى انكسار : اسمع الكلام ياحسن .
أخيراً قال المعلم : ما رأيك امرأة ؟
ــ بكم ! . بأربعين ، حرام ، أنا لولا ابنى ..
خرج صوته كالفحيح : كلمة واحدة ، سنأخذه يعنى سنأخذه ، لا ترفعى صوتك ، لا يوجد هنا شار غيرى ، ومن أجل خاطر ابنك ، ندفع خمسة وأربعين .
ــ . . . . . ؟! .. ونصف جنيه لحسن .

* * *

ــ لو انتظرت شهراً آخر !
ــ بعناه وانتهى الأمر .
ــ بتراب الفلوس
ولفظنا السوق ، مشينا فى شارع طويل ، وأنا من الفرحة أغنى ، والعيال يقابلوننا مع أمهاتهم وفى أيديهم أكياس شعر البنات الحمراء .
عبرنا شريط القطار ، منحدرين إلى غاغة جديدة ، ليس فيها بهائم ، كلهم ناس ، توقفنا أمام بائع أحذية جلدية ، وأخرى من البلاستيك ، وملابس ، وسكاكين . وأكواب شاى . قالت أمى :
ــ نشترى الحذاء أولاً ، والعجوة فى نهاية الشارع .
فرددت بسرعة : وشعر البنات .
مسحت رجلى مما علق بها ، وبدأت أقيس الحذاء ، إلا أن يدى تصلبت عندما أخرجت أمى الكيس ، وصاحت :
ــ ياحسر تـ .. ى .. ى !!
نقفزت عينى على الحذاء ، على البائع ، على وجه أمى ، وارتميت فى حضنها ، وبكينا ..
إلا أنها فزت فجأة ، ومسحت دموعى ، وسحبت سكيناً ــ والرجل يبص ولا ينطق ــ وقالت فى حزم :
ــ اسمع ياحسن .. السائق ــ فى الصباح ــ أصر على أن يأخذ عنك أجرة رجل كاملة .. فاهم ؟
فأمسكت بالسكين ، وعدت ــ مسرعاً ــ إلى سوق البهائم ◆



سينما



اللعب مع الشياطين
شباب على كف عفريت

أحمد عبد الله

تعد السينما من أهم الوسائل الفنية ذات الأثر المباشر على المتلقين ، حيث تترك بصماتها واضحة عليهم ، فضلا عن إنها أقرب الوسائل الاعلامية التصاقا بالجمهور ، والتى يمكنها ان تصبح مرآة للمجتمع ، معبرة عن مشاكلة ومعاناته وواقعة بكل وضوح .

وقد اثبتت الدراسات السينمائية ان الشباب هو الجمهور العريض للسينما ، اذ أنه يمثل ٧٥٪ تقريبا من جمهورها . ومما لا شك فيه ان الشباب المصرى فى أشد الحاجة إلى أفلام تعبر عن مشاكله ومعاناته . لكن المتتبع للسينما المصرية عبر تاريخها الطويل سيلاحظ ان السينمائيين المصريين لم يعطوا هذا القطاع العريض من المشاهدين الاهتمام الكافى . إذ أن هناك ندرة واضحة فى الأفلام المصرية التى تناولت مشاكل الشباب .

وقد شاهدنا أخيرا فيلمين ينتميان إلى هذه النوعية من الأفلام هما (اللعب مع الشياطين) و (شباب على كف عفريت) . وعلى الرغم من انهما متفقان فى اهتمامهما بمشاكل الشباب غير ان كل فيلم منهما صنع بمعرفة جيل مختلف ، ففيلم « اللعب مع الشياطين » صنعه جيل تخطى مراحل الشباب منذ سنوات حيث قام بكتابته السيناريو أحمد عبد الوهاب واخرجه أحمد فؤاد .

أما فيلم « شباب على كف عفريت » فهو من صنع مخرج شاب يقدم اول افلامه وهو محسن محيى الدين ، الذى لم يكتف بالاخراج فقط ، بل قام بكتابه القصة واشترك فى السيناريو بالاضافة إلى انتاجه الفيلم .

فكيف تم التعبير عن مشاكل الشباب من خلال هذين الفيلمين ، وما هى الفروق الجوهرية بين وجهتى نظر جيلين مختلفين لمثل هذه المشاكل .. ذلك ما سنحاول التعرف عليه فى السطور التالية ..

اللعب مع الشياطين ..

تدور قصة الفيلم حول اربعة طلاب جامعيين يقطنون حد الاحياء الشعبية ، ويعانون من الضوضاء حولهم ومن صعوبة الحياة بشكل عام ، مما تتعذر معه امكانية استذكار دروسهم . تجيء اليهم الفرصة للخلاص من هذه المعاناة بالاقامة فى حى راق ، وبالفعل ينتقل ثلاثة منهم إلى الشقة الجديدة بحى المهندسين ، ويتبقى رابعهم قابعا فى الحى الشعبى مستسلما لقدره هناك . وفى الشقة الجديدة يتعرض الشبان الثلاثة للعديد من المشاكل مما يدفعهم إلى العودة مرة أخرى إلى ذلك الحى الشعبى حيث يبدأون من جديد .

ومن خلال هذه الحكاية البسيطة فان الفيلم يطرح علينا بعض من المشاكل



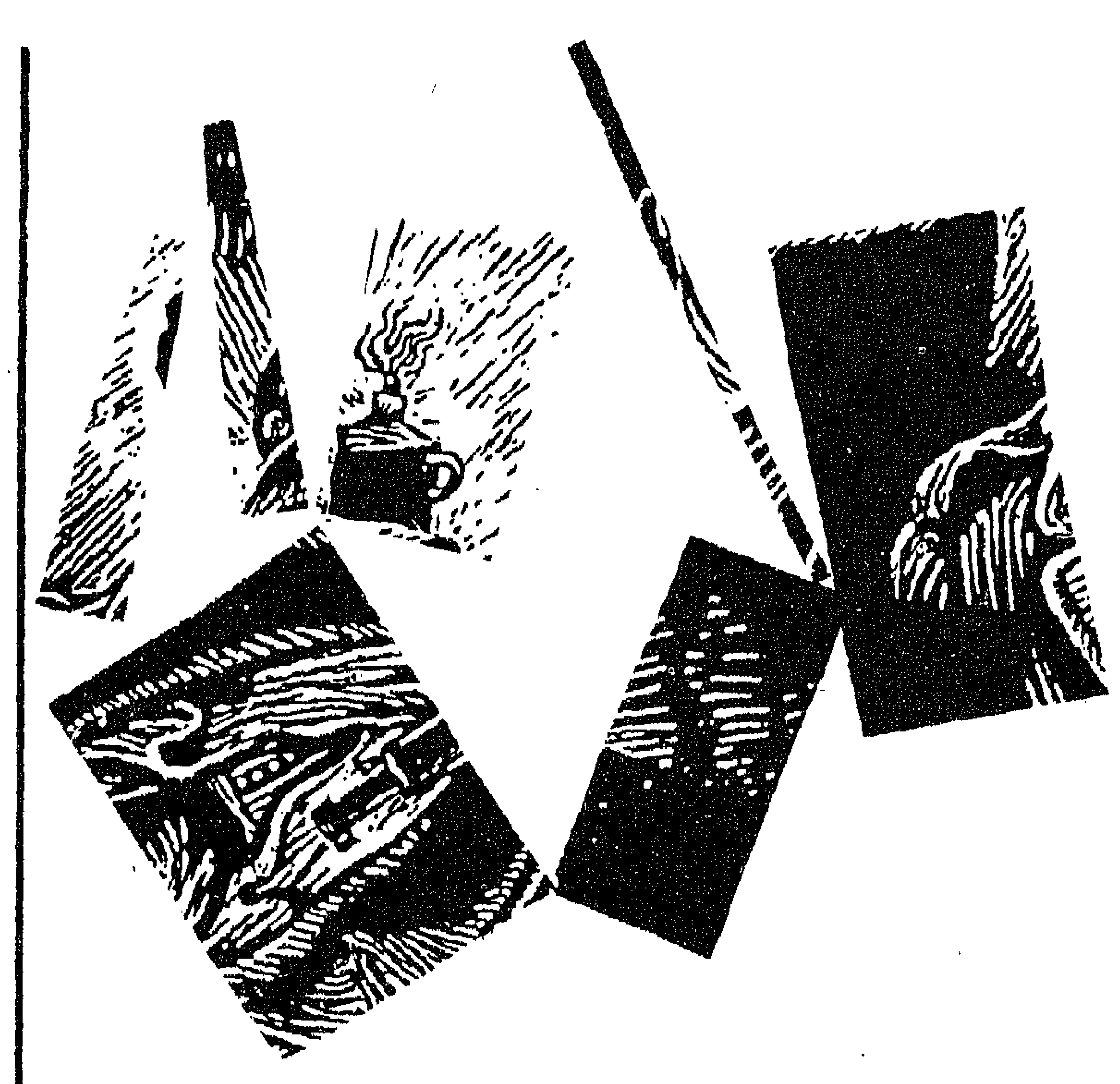
التى يعانى منها الشباب . فالحالة الاقتصادية الصعبة التى نعيشها ويعيشها هؤلاء الشباب تجعل ثلاثة منهم يعملون فى وظائف بجانب دراستهم . فأحدهم ويدعى عبد الباسط (أداء محسن محيى الدين) يعمل جرسونا فى ملهى ليلى وعلى علاقة بجارته الحسناء ايمان (اداء هالة فؤاد) وهما متفقان على الزواج ، ومن ثم نجده يدخر كل ما يكسبه تقريبا من أجل اتمام الزواج ، ولكن هيهات . أما الآخر ويدعى محمود (أداء عبد الله محمود) فيعمل فى حانوت من النوع الذى يطلقون عليه السوبر ماركت ، والذى يتضح أن اصحابه لا يكتفون بهذه التجارة المربحة فقط ، حيث يتاجرون فى الأقراص المخدرة . وثالثهم جابر (اداء هشام سليم) فقد ساقته الاقدار إلى العمل لدى استاذه الذى يستطيع اقناع زوجته الصغيرة السن بتأجير احدى شقق العمارة التى تمتلكها لهؤلاء الطلاب الثلاثة . ويتضح ان زوجة الاستاذ الجامعى هذا ما هى الا امرأة لعوب كان زواجها من هذا الاستاذ بهدف المصلحة ، وان زواج الاستاذ منها لم يخل هو الآخر من مصلحة شخصية ، ومن ثم أصبحت علاقتهما كزوجين هشة ، وهذا ما دفع الزوجة إلى الايقاع بالشاب جابر فى براثنها ، وجعلته فى النهاية خائنا لأستاذه الذى عطف عليه ووثق فيه .

وهناك ايمان التى تجد نفسها فى صراع بين رغبتها فى الاحتفاظ بالشخص الذى احبته على الرغم من ظروفه الاقتصادية الصعبة ، وبين الاغراءات التى تحاصرها والتى يمكن ان توفر لها حياة مترفه .

ولعله يتضح من خلال هذه النماذج التى قدمها الفيلم ان صناعة يطرحون علينا قضية التطلع مع التنويع عليها من خلال أكثر من شخصية . فمعظم الشخصيات يجمعها التطلع ولكن بدرجات متفاوته . ولأن التطلع فى حد ذاته شيء مرغوب لاعيب فيه ، فان صانعى الفيلم ومن خلال ماشاهدناه من أحداث يقولون لنا ان قضيتهم ليست التطلع بشكل مطلق ولكن التطلع المبالغ فيه والذى لا يتناسب مع امكانيات وظروف الشخص والذى يؤدى بدوره إلى مأساة . ولكن المتأمل لتطلعات هؤلاء الشبان سيجد انها تطلعات مشروعة وغير مبالغ فيها ، ولكن الظروف الصعبة التى يعانى منها المجتمع جعلت حتى الاحلام البسيطة والمطالب المشروعة شيء صعب المنال ، وتلك هى المفارقة فى كل ما يحدث .

ولأن مسألة التطلع لم تقتصر على هؤلاء الشبان فقط ، فقد أدى ذلك بدوره إلى اعطاء الفيلم بعدا انسانيا وأخرجه من دائرة ضيقة إلى دائرة أرحب وأوسع وقد استطاع أحمد عبد الوهاب كاتب السيناريو أن يحقق ذلك فى قالب كوميدى اعتمد فيه على كوميديا الموقف ومن خلال حوار خفيف الظل إلى ابعد حد . ولكن تبقى هناك ملاحظة خاصة بالسيناريو وهى ان كل ظروف هؤلاء الشبان الأربعة كانت متاشبهة ، بالاضافة إلى تشابه أبعادهم الاجتماعية والنفسية ، بحيث لم تكن هناك سمات خاصة ينفرد بها كل منهم .

وإذا كان أحمد فؤاد قد اثبت أنه مخرج يجيد تقديم اللون الكوميدى ، فان هذا الفيلم يكشف عن موهبة جديدة لم تكن واضحة فى افلامه السابقة ، وهى قدرته الكبيرة على اخراج الافلام الاستعراضية الغنائية ، وقد اتضح هذا فى ذلك المشهد الذى تدور احداثه فى بداية الفيلم ، حيث نسمع اغنية يشترك فيها مجموعة الشباب ليس عن طريق الأداء الغنائى ، ولكن عن طريق التعبير بالوجه والايماءات ، أو بمعنى أوضح مصاحبة الاغنية والتعبير عن معانيها بالاداء . بالاضافة إلى مشهد أخر يشترك فيه الشبان عند انتقالهم إلى الشقة الجديدة ، حيث يقومون بأداء استعراضا غنائيا يعبرون فيه عن سعادتهم بالشقة الجديدة . وقد قدم أحمد فؤاد هذا المشهد بشكل جيد من خلال ايقاع سريع فقط بفعل التنويع فى اللقطات والزوايا . وقد كان لعادل منير دورا كبيرا كمونتير فى تنفيذ هذين المشهدين ، إذا أكد بهما إنه مونتير على درجة عالية من المهارة لا يقل عن أى مونتير فى الافلام الاستعراضية الاجنبية الكبيرة التى نشاهدها من حين



لآخر . ومن ناحية أخرى فقد نجح احمد فؤاد فى إيجاد شكلا جديدا لنهاية الفيلم ، حيث ينهى فيلمه بعودة الشبان الثلاثة إلى الحى الشعبى ، ولكن هذه المرة عن طريق عرض المشهد الذى رأيناه فى بداية الفيلم الذى كان يخرج فيه الشباب الثلاثة من الحارة ولكن بطريقة معكوسة ، حيث بدأ بنهاية المشهد وانتهى ببدايته .

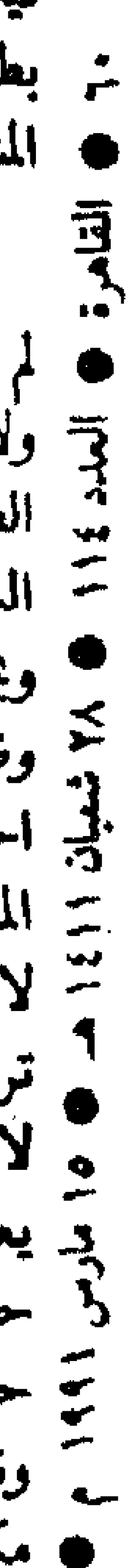
لكن من ناحية أخرى فان أحمد فؤاد لم يضعنا لا على مستوى الاحداث ولا على مستوى الصورة أن هؤلاء الطلبة يعانون من وجودهم فى هذا الحى الشعبى الصاخب بالقدر الذى يؤرقهم ويجعلهم يتركونه إلى مكان افضل وظروف أحسن . بل على العكس كان احدهم مرتبطا عاطفيا بفتاة تقطن فى المنزل المقابل له وهذا وحده سببا كافيا لاستمراره فى ذلك الحى بدلا من تركه . لأنه من الناحية الفنية والدرامية لا يكفى ان يعانى هؤلاء الشبان مثلما يعانى بقية اهل الحى الذين يسكنونه ، حيث كان يجب ان تكون معاناتهم أكثر حدة ومن ثم نشعر بهم كمشاهدين ونتعاطف معهم فى محاولتهم البحث عن مكان افضل .

شباب على كف عفريت .

فى الوقت الذى يحاول فيه السينمائيون الشبان التمرد على كل ما هو تقليدى وايجاد اشكال جديدة وطرق تعبير مختلفة ، فان محسن محيى الدين يختار فى أول افلامه « شباب على كف عفريت » الميلودراما شكلا لفيلمه . مع ان الميلودراما تعد من أكثر الاشكال الدرامية التى لا تجد قبولا من المتلقين ، ولا من من النقاد . ونعتقد أنه ما زال عالقا فى الأذهان هذا الكم الهائل من الهجوم الذى كان يقابل به المخرج الراحل حسن الامام لأنه كان يتخذ من الميلودراما شكلا لمعظم أفلامه . يختار محسن محيى الدين الميلودراما بالذات وكأنه جاء يتحدى كل جيله من السينمائيين الشبان الذين تمردوا على هذا الشكل التقليدى . تعالو بنا نحاول ان نضع أيدينا على ملامح هذه الميلودراما فى فيلم « شباب على كف عفريت » ، ونحاول فى نفس الوقت ان نتبين ما الذى يريدان يقوله محسن محيى الدين من خلاله فيلمه .

بداية فان الفيلم يحكى لنا عن موسيقى فاشل فقد زوجته بعد ان تركت له ثلاثة أطفال ، بنت واحدة وولدين ، يعيشون معا فى غرفة على سطح أحد المنازل الفقيرة جدا ، ويعانى الاب عن عدم قدرته على العمل وعجزه من الانفاق على أولاده الثلاثة مما يضطره إلى التفريط فى ابنته واحد ابناءه ، حيث تنازل عنهما لاثنين من القادرين مع الابقاء على الابن الأكبر . ثم يموت الأب بعد ذلك مباشرة ويترك ابنه وحيدا . وعن طريق الاقتصاد فى الزمن ينتقل بنا الفيلم إلى الأطفال وقد اصبحوا شبابا كبارا فى المرحلة الجامعية . وعن طريق المصادفة يلتقى أحد الأبناء ويدعى حسين (أداء محسن محيى الدين) بفتاة تدعى عبير (أداء نسرين) التى هى فى نفس الوقت شقيقته ، ويقع كل منهما فى حب الآخر ، ثم يتضح ان الابن الثالث عمل موسيقيا . وعن طريق المصادفة ايضا يقوم المسئولون عن البرامج التليفزيونية بالتسجيل مع على باعتباره واحدا من المطربين الجدد ، فى نفس الوقت يقومون بالتسجيل مع حسين الذى أصبح بطل الجمهورية وفى البرنامج التليفزيونى فى هذا يقوم على (أداء محمد منير) بغناء الاغنية التى كان يرددها الأب قبل ان يموت ، وعندما يسمعها كل من حسين وعبير تعود بهما الذاكرة إلى الماضى وتتعرفان على هذا اللحن ، ويذهبان إلى حيث يقيم على ويلتقى الثلاثة هناك ويجتمع شمل الأخوة من جديد .

ولعله تتضح من خلال هذا السرد السريع لاحداث الفيلم ملامح الميلودراما التى تمثلت أكثر ما تمثلت فى المصادفات التى ذخرت بها الاحداث ، بالمصادفة وحدها هى التى جعلت حسين يلتقى بشقيقته عبير مع ان كل منهما يدرس فى كلية مختلفة ، حيث ان حسين طالب فى كلية التجارة وعبير طالبة فى الجامعة الامريكية ، ولكن هناك شاب يدعى جو (اداء عبد الله محمود) صديق لحسين وهو فى نفس الوقت زميل لعبير وهو الذى جمعهما معا . وهنا لابد ان نتوقف عند هذه الجزئية ، فالفيلم يقد م لنا حسين على انه شاب جاد فى حياته فى نفس الوقت الذى يصادق فيه (جو) وهو الشاب



الغير سوى الذى يميل سلوكه إلى الميوعه والمخنث فى مظهره وفى سلوكه . فكيف يمكن ان تستمر صداقة على المنوال . . لم يجب الفيلم على ذلك التساؤل .

ونرجع مرة أخرى إلى مسألة الصدف . . فنجد ان الشيء الذى جمع الاخوة الثلاثة فى النهاية ثم عن طريق المصادفة ايضا . فالذى يحدث ان حسين يفوز ببطولة الملاكمه ، ومن ثم يقومون باستضافته فى أحد البرامج التليفزيونية وبالذات فى الفقرة التى سوف تذاع على الهواء مع ان كل فقرات البرنامج مسجلة . . ولم نعرف بالطبع لماذا لكون كل البرنامج مسجل وهذه الفقرة بالذات على الهواء . .

فهناك فى استديوهات التليفزيون نجد حسين جالسا فى انتظار اذاعة فقرات البرنامج حتى يجيء الدور لاذاعة فقرته على الهواء . . وبالصدفة تكون الفقرة السابقة على ذلك مسجلة مع أخيه لكى يقوم بغناء اللحن القديم الذى اشرنا اليه . وعندما يلتقى الأخوة الثلاثة يقدم لنا الفيلم مشهدا ميلودراميا فجا من النوع الذى تنهمر له دموع المشاهدين ، حيث يظل الثلاثة يبكون بكاء مر تنفطر له القلوب .

أما عن مسألة اللحن المزعوم الذى كان السبب فى جمع الشمل مرة أخرى فتلك مسألة تبدو غير منطقية ، فكيف يمكن لاطفال فى عمر لم يتجاوز العاشرة ان يتذكروا لحن كان يعزفه اب تعيس بعد خمسة عشر عاما على الأقل : وكيف استطاعوا حفظ اللحن فى ظل المعاناة الشديدة التى كان يعيشون فيها .

هذا مع ملاحظة ان فكرة التنازل عن الأبناء هذه ليست فكرة جديدة ، حيث ان هذه الفكرة عالجها من قبل احسان عبد القدوس فى فيلم « لا تسألنى من أنا » الذى اخرجه اشرف فهمى ، حيث تناولت الام عن طفلة من اطفالها وقبضن الثمن لكى يستطيع الانفاق على الأطفال الاخرين .

ويتبقى ملمح من أهم ملامح الملبودراما ، وهو الانقلاب المتطرف ، وقد تحقق هذا الملمح بشكل واضح فى هذا الفيلم ، حيث يتحول الابن على من حالة الحزن الشديد والمعاناة إلى حالة السعادة الغامرة بلقاء اخويه .

ومن فتاة وفتى يعشقان بعضهما وفى طريقهما للزواج إلى شقيقين .

اما عن مشاكل الشباب التى حاول ان يطرحها محسن محى الدين من خلال ذلك الشكل الميلودرامى فقد طرحها بشكل مسطح جدا ، إذ تعرض لمسألة عدم التواصل بين الابناء والأباء من خلال ما يحدث لحسين الشاب الجامعى الذى يعانى من عدم اهتمام الرجل الذى تبناه باهتماماته كشاب . أيضا يتعرض الفيلم لمسألة عدم اعطاء الأباء الاهتمام الكافى لابناءهم حث نجد عبير تعانى من عدم وجود الأب الذى يهتم بها اذانه على سفر دائم .

أما عن الناحية التكنكية فقد تميز محسن محيى الدين فى اخراجه للمشاهد التى انطوت على الحركة السريعة وبالذات مشاهد التدريبات الرياضية ، ومشهد مباراة الملاكمة فى نهاية الفيلم . وقد ساعده على ذلك مونتاج عادل منير الذى اضفى على تلك المشاهد حيوية وتدفقا بفضل تقطيعاته الذكية ، ولكن يؤخذ على مشهد الملاكمه تنفيذه بطريقة المونتاج المتوازى ، حيث كما نرى فى نفس المشهد قيام عبير بالرقص الايقاعى بشكل متداخل مع مباراة الملاكمة ، اذ ان ذلك لم يكن ضروريا ، وكان استخداما مفتعلا إلى حد بعيد .

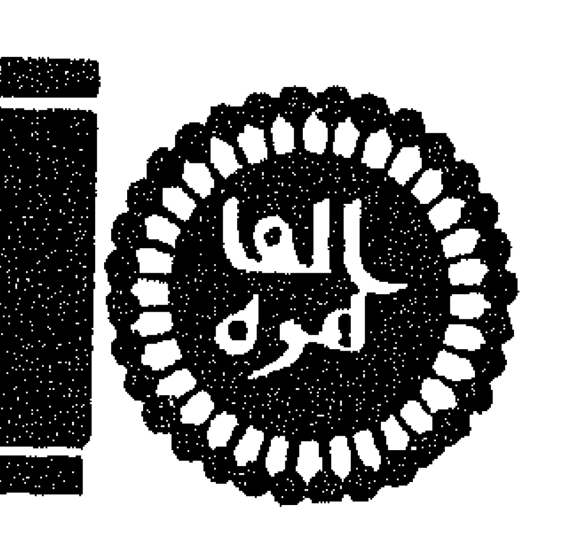
ويؤخذ ايضا على محسن محيى الدين قيامه بدور ملاكم حيث أن امكانياته الجسدية لا تسمح له بذلك .

وإذا كان من المفروض ان نقف بجانب أى مخرج جديد فى اول تجاربه ، غير ان المرء لا يجد أى عذر لمحسن محيى الدين حينما يلاحظ قصورا هنا أو عيبا هناك ذلك لسبب بسيط جداً وهو ان محسن محيى الدين قام بكل الأدوار واعتقد ان اهمها كان الانتاج ، بالاضافة إلى كتابة القصة واشتراكه فى السيناريو مع أحمد البيه ثم اخراجه الفيلم . بمعنى انه لم يكن هناك اى ضغوط عليه تجبره على تقديم شيئا لا يرضى عنه . وكان على محسن محيى الدين ان يهتم أكثر بالموضوع الذى يقدمه ، وليس هناك شيء يفرض عليه كشاب ان يتعاون مع الشباب فقط ، فلو كان ترك مسألة القصة والسيناريو لواحد من الكتاب المخضرمين لربما كانت النتيجة افضل من ذلك ، وبالتأكيد فقد كان تعاونه مع عادل منير ومحسن أحمد من العوامل التى نهضت بالفيلم إلى حد ما وانقذته من فشل مروع .

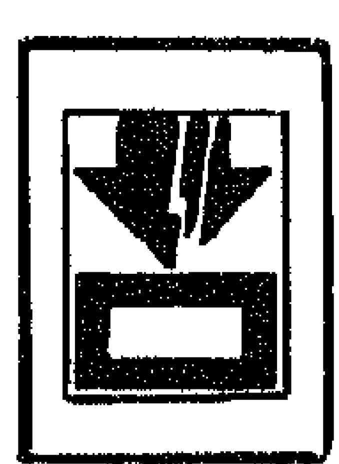
ونعتقد أخيرا ، ومن خلال تعرضنا لفيلمى « اللعب مع الشاطين » و « شباب على كف عفريت » . ان صناع الفيلم الأول وعلى الرغم من انهم ليسوا من جيل الشباب غير أنهم نجحوا فى التعبير عن بعض مشاكل الشباب ، ولا نقول كلها . . واستطاعوا فى نفس الوقت ان يربطوا بين هذه النوعية من المشاكل وبين الظروف الاقتصادية التى نعانى منها ، مع اعطاء القضية التى طرحوها بعد انسانيا ، بحيث اصبحت معاناة الشباب فى الفيلم هى جزء من معاناة عامة مرتبطة بها وليست منفصلة عنها . بالإضافة إلى ان الفيلم ينتهى بالشباب وقد رفض الاستمرار فى السقوط وقاومة ورجع يبدأ من جديد ، ومن حيث يجب ان يكون وتلك قيمة كبيرة انطوى عليها الفيلم .

ولكن محسن محيى الدين فى فيلم « شباب على كف عفريت » ، وعلى الرغم من انه شاب غير أنه اختار شكلا أصيب بالشيخوخة وهو الميلودراما كما ذكرنا . فى نفس الوقت الذى طرح فيه مشاكل الشباب من منظور ضيق دون ان يربط هذه المشاكل بالظروف العامة التى يعيشها المجتمع ، ذلك لأن مسألة افتراق الأشقاء ولقائهم مرة أخرى كان هو اهتمامه الأول .

وهكذا استطاع الجيل الذى لم يعد شابا التعبير عن مشاكل الشباب ، بينما جيل الشباب نفسه من السينمائيين أصابته الشيخوخة المبكرة ، وأصبح وجودة واستمراره فى السينما المصرية على كف عفريت ◆



رسائل جامعية



الصحافة المصرية وثورة ١٩١٩

خلف عبد العظيم الميرى

إذا كانت الصحافة ترصد وتحلل أحداثها المعاصرة وتقدم رؤاها المستقبلية وغيرها فى سائر القضايا ، فان تناول موضوعاتها ، يكون ذا اهمية خاصة بعد مضى فترة من الزمن ، فمن الوجهة التاريخية يمكن القول بأنها تغدو « صحافة التاريخ » باعتبارها من أهم ما يمكن الرجوع اليه ، حيث تغدو كتابا مفتوحاً ، يمكن من خلالها استرداد الحدث التاريخى فى عالم الصحافة ، وتبعا لاتجاهات كتابها ، تقدم تحليلاتها المتنوعة مزيداً من التنوع والإثترة للحدث ذاته ، ومن الوجهة الإعلامية التأريخية يمثل إستراداً ماضيها رصداً لواقع الصحافة بطروفها المختلفة فى ركب التطور ، وعلى هذا الأساس ، فان تناول مثل هذه الموضوعات التى تمزج بين التاريخ والصحافة ، يمكن القول بأنه يحوى شقين أولهما « صحافة التاريخ » وثانيهما « تاريخ الصحافة » ومن ثم تبدو أهمية تناول هذه الدراسة ، التى تقدم بها الباحث / رمزى ميخائيل جيد بمركز وثائق وتاريخ مصر المعاصر — فى رسالة دكتوراه إلى قسم الصحافة ، كلية الاعلام ، جامعة القاهرة ، عن موضوع « الصحافة المصرية وثورة ١٩١٩ » ، وشارك فى تقويمها لجنة علمية مكونة من أ. د/ خليل صابات رئيسا ، أ. د/ عواطف عبد الرحمن مشرفا ، أ. د/ إسماعيل صبرى عبد الله عضوا ، أقرت منحه درجة الدكتوراه بمرتبة الشرف الأولى مع

التوصية بطبعها وتداولها مع مراكز البحوث والجامعات الأخرى .

اشتملت الدراسة على فصل تمهيدى حول دور الصحافة المصرية فى مواجهة الاستبداد والاحتلال قبل ثورة ١٩١٩ ، ثم تسعة فصول تتناول دور الصحافة المصرية أثناء إرهاصات الثورة واندلاعها واستمرارها ، ثم دور الصحافة مع الوفد فى الخارج ، وتجاه لجنة ملنر فى مصر ، ومفاوضات سعد — ملنر ، ومفاوضات عدلى — كيرزون ، ثم موقف الصحافة المصرية من تصريح ٢٨ فبراير ١٩٢٢ وإعلان الاستقلال ، ويتناول الفصل الأخير دور الصحافة المصرية فى تعميق الوحدة الوطنية .

وقد إعتمدت الدراسة بصفة أساسية على المسح الشامل لصحف الفترة على إختلاف إتجاهاتها — مع التركيز بوجه خاص على الصحف الوطنية — ومنها « الأخبار — الاستقلال — الأفكار — الأمة — الأهالى — الأهرام — البصير — السفور — الكشكول — الكشكول المصور — اللطائف المصورة — اللواء المصرى — المحروسة — مصر — المقطم — المنبر — النظام — وادى النيل — الوطن » ، ثم وثائق غير منشورة ومنشورة ، بالاضافة إلى المراجع العربية والأجنبية .

أولاً : من الملامح العامة للنتائج :

بداية نسجل أن البحث قد التزم بالطبع بالأطر الاكاديمية فى المقدمات والتحليل والنتائج ، وأن إختيار العناوين أو النقاط التالية ، ماهى إلا محاولة تتفق وهذا الحيز ، ممن يتناوله بالعرض ، فان ما تسجله الدراسة نقاطا كثيرة ، ومنها : أن العلاقة بين الصحافة المصرية وثورة الشعب المصرى فى ١٩١٩ ، كانت علاقة عضوية قائمة على التأثير والتأثر المتبادلين ، فقد أثرت فى مجريات الثورة وأفكار الثوار ، كذلك أفادت كثيرا فى تعميق الوحدة الوطنية ، وفى نفس الوقت — تأثرت فنيا وسياسيا وإقتصاديا — بحوادث الثورة وتطوراتها ، وبالاجراءات التى إتخذتها السلطات البريطانية تجاهها ، ومن الملاحظات الهامة التى رصدتها نتائج الدراسة ، أن الاتجاه العام الغالب لصحافة تلك الفترة كان وطنيا ، الأمر الذى أدى إلى إفشال مهمة الجماعات الممالئة للاحتلال ، وأنه رغم تباين مواقف الصحف المصرية تجاه المفاوضات المصرية البريطانية — تبعا لاختلاف انتماءاتها — فقد أدت فى نهاية الأمر ، سواء بالتأييد أو المعارضة ، إلى تقوية عزيمة المفاوض المصرى ، وتمسكه بالمطالب الوطنية أهمها الاستقلال ، وأن إضطهاد السلطات البريطانية لقادة الثورة والصحف الوطنية المتحمسة ، قد جاء بنتائج عكسية فى أكثر الأحيان ، الصحف الوطنية تنسى خلافاتها وتتضامن من تأييداً فكانت للقادة المضطهدين ، كما حدث عندما أعتقل سعد زغلول وزملاؤه للمرة الثانية ، فدافعت عنهم وأيدتهم الصحف المخالفة لتوجهاتهم ، وهى « الأخبار — الأهرام — الاستقلال — الكشكول المصور » ، وكانت الصحف المضطهدة ومنها « النظام — الأمة — الأفكار » تعود للصدور بعد تعطيلها أكثر اصرارا على إعلاء المطالب الوطنية ومقاومة الاحتلال ، كما أنه كان تأثيراً على اتجاهات الصحف المصرية — بصفة عامة — تيثيرا إيجابيا فى مصلحة الاتجاه الوطنى ، فقد كسبت الثورة ، بعض الصحف التى كانت تساند السلطات البريطانية من قبل ، كصحيفتى « الأمة — وادى النيل » ، بينما لم تنجح سلطات الاحتلال فى استمالة أية صحيفة معادية للاحتلال فى صفها ، وإن كانت الصحف المؤيدة للسياسة البريطانية (كالوطن والمقطم) ، قد ظلت فى مأمن من بطش السلطات ، على عكس الصحف التى سيطرت عليها القوتان السياسيتان الوطنيتان الكبيرتان وهما « الوفد — الحزب الوطنى » (كالنظام — مصر — الأمة — الأفكار — اللواء المصرى) التى كانت أكثر الصحف شدة فى معارضة الاحتلال ، ومن ثم كانت أكثر الصحف تعرضا للحذف والمصادرة والاغلاق .

وفى ظل الحوادث والتطورات السياسية المتلاحقة ، إكتسبت الصحف أهمية كبرى ، وإتسعت دائرة توزيعها ، ودخلت فى مناقشة شديدة فيما بينها لتحقيق السبق الصحفى وسعة الانتشار ، وتأثر إنتشار كل صحيفة ومكانتها الأدبية ، بموقفها من الثورة والوفد والاحتلال ، فازداد توزيع الصحف المؤيدة للثورة « كالأهرام » ، بينما هبط توزيع الصحف المؤيدة للاحتلال « كالمقطم » ، وكان توزيع « الأخبار » يرتفع إذا أيدت سعد زغلول ، وينخفض عندما تعارضه .

وفى سبيل تأدية مهامها ، جاهدت الصحف لتتخطى الصعوبات الاقتصادية والفنية ، وأفادت كثيرا من فنون التحرير والاخراج .

ثانيا : من تفصيلات النتائج « التأثير والتأثر » :

ـ إلغاء الرقابة مطلب زعماء الشعب الأول :

فى سبيل تأدية دورها فى الاعلام والتوجيه وقيادة الرأى العام ، دخلت الصحافة المصرية الوطنية ، دائرة الصراع مع الاحتلال البريطانى ، ممثلا فى سلطته العسكرية ورقابته الصحفية والمؤتمرة بأمره ، كما خاضت المعارك المتعددة مع الصحف الخادمة لسياسة الاحتلال وأهدافه ، وقد وضح ذلك فى عدة مراحل ، ومنها فترة التمهيد لثورة ١٩١٩ ومصاحبة ارهاصاتها ، حيث ساندت الصحافة الوطنية القادة الوطنيين ، وقامت بنشر أفكارهم فى الوطنية والحرية والشورى والاستقلال ، ولكنها فى أثناء الحرب العالمية الأولى ، تعرضن هذه الصحف لأزمة كبرى ، بعد إعلان الأحكام العرفية والرقابة الصحفية التحفظية ، فى مستهل نوفمبر

١٩١٤ ، حيث توقفت الصحف الحزبية الكبرى « الشعب » لسان حال الحزب الوطني ، « الجريدة » المعبرة عن حزب الأمة ، « المؤيدة » صحيفة حزب الاصلاح على المبادىء الدستورية ، كما عانت سائر الصحف الوطنية من تدخل الرقابة العسكرية والمدنية فى موادها ، ومن التهديد بالمصادرة والتعطيل والالغاء ، وتعرض الكتاب لكبت أفكارهم ، وإعتقال ونفى بعضهم خارج البلاد ، ومرت الصحف بصفة عامة — فى تلك الفترة — بصعوبات إقتصادية كثيرة ، عرقلت إنتظام صدورها ، وقللت توزيعها توزيعها ، وأضعفت اعلاناتها ، وسوءت طباعتها وإخراجها .

وكان قادة الحركة الوطنية يقدرون تماما أهمية الدور الذى يمكن أن تؤديه الصحافة الوطنية ، ويدركون مدى المعاناة من كبت الحريات ، ولهذا كان إلغاء الرقابة على الصحف وسائر المطبوعات ، أول رغبة يقدمها زعماء الشعب لممثل دولة الاحتلال ، فى مقابلتهم له يوم ١٣ نوفمبر ١٩١٨ ، ولم تستجب لهم السلطات وأبقت على الرقابة طبع إنتشار الرغبة فى الحرية والاستقلال بين المصريين ، وبالفعل منعت الرقابة النشر عن مساعى سعد زغلول وزملائه لتشكيل الوفد ، وكذلك مطالب الشعب التى قدموها للمندوب السامى فى مقابلة ١٣ نوفمبر ، ثم تأليف الوفد وحركة توكيلاته ، حتى اسمه والانضمام اليه ، ومساعيه لابلاغ العالم كله بمطالب مصر ، ثم قيدت نشر أبناء أزمة منع الوفد الشعبى والوفد الرسمى من السفر ، واستقالة الوزارة ، وإعتقال سعد زغلول وزملائه ونفيهم ، ولكن الصحف الوطنية ومنها « السفود ، المنبر» برئاسة عبد الحميد حمدى ، « الأفكار » برئاسة سيد على ، « الأخبار » ليوسف الخازن ، « وادى النيل » لمحمد الكلزة ، تمكنت من الكتابة فى بعض المسائل والمعانى التى تخدم القضية الوطنية ، وتفضح المحاولات البريطانية للسيطرة على الصحف والقوانين والقضاء فى مصر .

كتاب وساسة :

وفى نفس هذه المرحلة وإزاء تلك الرقابة والالغاءات ، حاول بعض الكتاب « الصحفيين » تخطى تلك الحواجز ، ونجحوا بالفعل فى القيام بدور سياسى يعوض النقص فى دورهم الصحفى الناتج عن تلك الظروف ، وهو ما فعله « أحمد لطفى السيد » بمشاركته رجال السياسة ، سعيهم لحل القضية المصرية ، وتأليف الوفد المصرى ، خاصة بعد توقف « الجريدة » .

كما شارك « أمين الرافعى » بعد تعطيل « الشعب » فى دراسة حقوق مصر ونشرها والمطالبة بها ، وساهم « محمود أبو الفتح » فى طبع وتوزيع خطب ومذكرات أقطاب السياسة ، وتوكيلات الوفد بالاسكندرية ، وترجمة أقوال الصحف الأجنبية للوفد والرد عليها إلى جانب عمله فى « وادى النيل » ، وقدم بعض الكتاب تضحيات كثيرة منها استقالة «محمود عزمى » من عمله مدرسا للاقتصاد بمدرسة التجارة العليا ، وتفرغه للعمل الصحفى والسياسى فى خدمة القضية المصرية وإستمرارها .

- دور الصحف الوطنية فى اندلاع الثورة واستمرارها :

لم تستطع الصحف نشر نبأ إعتقال الزعماء — وهو السبب المباشر للثورة — فور حدوثه يوم ٨ مارس ١٩١٩ ، وإندلعت الثورة صباح اليوم التالى ، قبل أن تصرح الرقابة للصحف بنشر النبأ يوم ١٠ مارس ، وبعد أن عرفه الوطنيون بوسائل الاتصال الشخصى ، كانت «الوطن» التى يمتلكها « جندى ابراهيم » أسبق الصحف إلى النشر مساء الاثنين ١٠ مارس ، ثم تلتها بقية الصحف يو ١١ مارس ١٩١٩ .

ومع إشتداد الثورة وإمتدادها للأقاليم ، طغت الثورة على صفحات كاملة من الصحف الوطنية ، فخصصت لها أبوابا ثابتة ، ولكن الرقابة كانت تحول دون النشر الكامل ، بيد أن الجمهور الوطنى — رغم ذلك — كان مدركا ومتيقظا بسياسة ومواقف كل صحفية ، لذلك إتجهت مظاهرة ١٧ مارس ١٩١٩ إلى « الأهرام » لتحيتها ، لتعاطفها مع الثورة ، وأقبل الناس على قراءتها ، فارتفع توزيعها إلى خمس وعشرين الف نسخة يوميا ، وهو أكبر رقم وصل اليه توزيع صحفية مصرية فى فترة الثورة ، بينما قاطع الوطنيون صحفية « المقطم » لمعاداتها الأمانى الوطنية ، وهاجموا إدارتها ومطبعتها ، وخربوا إحدى مزارع أصحابها ، فهبط توزيعها بشدة ، وأحنت رأسها أمام تيار الثورة .

ولما إتسع نطاق الثورة فى أسبوعها الرابع بانضمام الموظفين المدنيين وفئات أخرى إلى حركات الاضراب عن العمل ، تعاطفت سائر الصحف الوطنية معهم ، فشددت السلطات قبضتها على هذه الصحف ، وحذفت كثيرا من مواد « الأفكار — الأهالى — وادى النيل » ، ومع هذا أعلنت الصحف الثلاثة ومعها « الأهرام — المنبر — مصر » مساندتها للجماهير الثائرة ، واحتجت على سياسة الاحتلال بالاحتجاب عن الصدور عد أيام . .
وفى النهاية لم يكن أمام السلطات من وسيلة للتهدئة ، سوى الافراج عن الزعماء المفيين ، وتمهيدا لذلك سمحت للصحف المصرية بمتابعة أخبارهم ، لأول مرة منذ نفيهم ، ونشر « وادى النيل » حوارا أجراه محمود أبو الفتح مع الجنرال « اللبنى » لاستطلاع نية بريطانيا تجاه الامانى المصرية ، وعقب مندوب « وادى النيل » على الحوار ، بما يجب أن تكون عليه العلاقة بين مصر وبريطانيا .

ولما صدر قرار الافراج عن الزعماء المنفيين يوم ٧ ابريل ٢١٩١٩ ، أبدت كل الصحف الوطنية سعاد تهابة كخطوة عن طريق تحقيق الأمال الوطنية ، وإجتمعت الصحف فيما بعد ، على

تكوين وفد مصرى ممثلا وحيدا للشعب المصرى — دون إنقسامات — بزعامة سعد زغلول ، وقد شهد أبريل ١٩١٩ تأليف الصحافيين لنقابتهم ، تحسبا من الأخطار التى تحيق بهم ، وحاول بعضهم إصدار نشرات سرية عوضا عن الصحف الدورية المقيدة أو المعطلة ، وقدم حسين رشدى استقالته فى ٢١ أبريل ١٩١٩ ، وألف محمد سعيد الوزارة فى ٢١ مايو ١٩١٩ ، التى قوبلت بالسخط ، وفى مستهل شهر يولية ١٩١٩ تحسنت أوضاع الصحف سياسيا وإقتصاديا ، بعد الغاء الرقابة ابتداءً من ٢٨ يونية ، بمناسبة إنتهاء حالة الحرب رسميا وتوقيع معاهدة « فرساى » .

وبعد أن سافر الوفد المصرى إلى الخارج لشرح القضية المصرية ، ولادراك أهمية الدور الاعلامى فى الرأى العام تابعت الصحف المصرية نشاط الوفد فى الخارج ، ونقلت إلى المصريين خطبة وأقواله وكتاباته ، معتمدة على وكالات الأنباء والصحف الأجنبية والمراسين الخاصين ومنهم : « محمود أبو الفتح » مبعوث «وادى النيل » ، « مجد الدين حفنى ناصف » . « عبد الرحمن البيلى » مكاتبى « مصر » المقيمين بأوروبا ، كما وضع الصحفى المصرى « قرياقص ميخائيل » صاحب مكتب الأخبار والاستعلامات والنشرة المصرية بلندن ، كافة إمكاناته الاعلامية فى خدمة الوفد والقضة المصرية .

كما تابعت الصحف المصرية ، فكرة تأليف لجنة ملنر منذ نشأتها فى أبريل ١٩١٩ ، وبعد إعلان تأليف اللجنة ، وبدء توزيع أسئلتها فى سبتمبر ١٩١٩ ، حاربت « الأهرام — النظام — مصر — وادى النيل — الافكار — الأمة » الاجابة عن أسئلة اللجنة ، وصدرت عدة نشرات وصدرت عدة نشرات سرية تعارض بريطانيا ولجنتها .

وقد الحت الصحف المعارضة للجنة ملنر على رئيس الوزراء ليعلن مقاطعة اللجنة أو الاستقالة ، وعزم محمد سعيد باشا على الاستقالة — وهو ما تم يوم ١٥ نوفمبر ١٩١٩ — إذا حضرت اللجنة ، وفى أواخر اكتوبر ١٩١٩ ، إندلعت المظاهرات تهتف بالاستقلال وسقوط اللجنة ، وتصدى لها البوليس ، فسقط الجرحى والشهداء .. وصار واضحا نجاح الصحف الوطنية ولجان الوفد فى قيادة حركة مقاطعة اللجنة ، ونالت الصحف ثقة الناس ، فازداد إنتشارها ، وأخذت تظهر فى أيام أجازتها ، وتصدر الملاحق ، لتستطيع تغطية الأحداث السريعة المتوالية ، وقد نجحت الصحافة الوطنية فى جعل ذكرى مقابلة ١٣ نوفمبر ١٩١٨ عيدا وطنيا .

ولما أعيدت الرقابة التحفظية على الصحافة ابتداءً من ٦ مارس ١٩٢٠ — وكانت ملغاة منذ ٢٨ يونية ١٩١٩ — إحتجت أكثر الصحف على فرض الرقابة شفهيا وكتابة ، وأضربت عن الصدور ثلاثة أيام ، وإندلعت المظاهرات إحتجاجا على الرقابة ومشروعات السودان ، وكثرت المساحات المحذوفة ، وإنتشرت النشرات السرية ، ومع فرض الرقابة إنتهت مهمة لجنة ملنر فى مصر ، وغادرتها بعد نجاح الصحافة الوطنية فى قيادة حركة مقاطعتها شعبيا .

وكان للصحف الوطنية دور واضح فى عقد الجمعية التشريعية يوم ٩ مارس ١٩٢٠ ، وكذلك تأسيس بنك مصر فى أبريل ١٩٢٠ ، كخطوة على طريق الاستقلال الاقتصادى ، مثلما كان لها دورهام فى مفاوضات سعد — ملنر ، ثم عدلى — كيرزون ، ونفس الشىء بالنسبة لتصريح ٢٨ فبراير ١٩٢٢ .

- دور الصحافة فى تعميق الوحدة الوطنية :

تسجل الدراسة فى أكثر من موضع تفصيلات عديدة بأدلة قوية ، على أن الصحافة الوطنية ، قد عنيت بافساد كافة محاولات رجال الاحتلال لضرب الوحدة الوطنية المصرية ، سواء باصدارهم القرارات الممهدة لهذه الوحدة كتعيين « يوسف وهبه » رئيسا للوزراء ، أو بإعلان السياسات وإصدار التصريحات ، التى تبث الفرقة والانقسام بين أبناء الوطن الواحد ، كالنص فى تصريح ٢٨ فبراير ١٩٢٢ على حماية الأقليات .

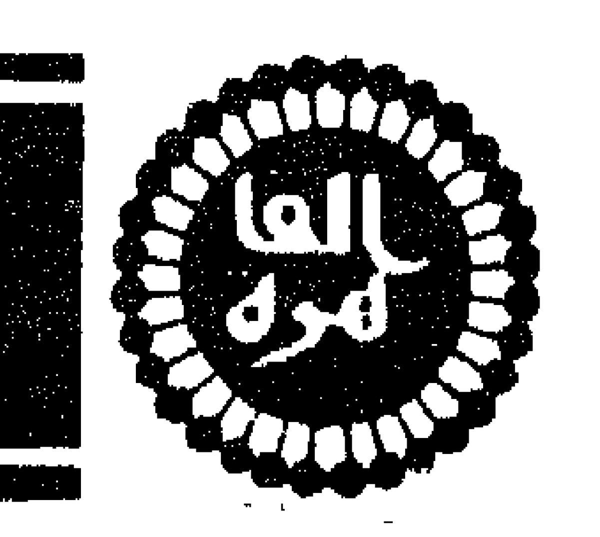
وقد نجحت الصحافة الوطنية فى الرد على الافتراءات وتفنيد الاتهامات ، التى وجهها رجال الاحتلال ، أو حاولوا زرعها بين الشعب الثائر لضرب وحدته .

وتبرز الدراسة ، كيف أن تيار الثورة والوحدة الوطنية جرف إلى أحضانه كأخوة فى الجهاد والوطن — على سبيل المثال — كلا من عبد العزيز جاويش مع نادرس شنودة وصحيفته مصر ، وقرياقص ميخائيل وسينوت حنا ، على عكس الفتنة التى وجدت قبل الحرب العالمية الأولى .

وتبقى كلمة النهاية ، فى أنه إذا كانت الدراسة ذاتها قد التزمت خطا تاريخيا موضوعيا فى كيفية تناولها للأحداث ، على عكس ما حاوله هذا العرض فى تقديم بانوراما عامة تلقى بعض الأضواء ، فان الدراسة ذاتها ، إحتوت معلومات غزيرة ، يبدو إزاءها هذا العرض موجزاً .

وإذا كانت أهميتها القصوى التى سجلها الباحث فى المقدمة ، تتمثل فى سد عجز لافتقار المكتبة الصحفية لدراسة صحافة تلك الفترة ، فان هناك أهمية لا تقل عنها ، تتمثل فى كون هذه الصحف مهددة بالتلف ، إن لم يكن بعضها قد تلف بالفعل بفعل الزمن ، ومن ثم فقد أصابت هذه الدراسة كثيرا فى هذا الشأن .

بالاضافة إلى ذلك ، فان تحليل هذا الكم الكبير من الصحف تاريخيا فى ضوء التبويب الكيفى لموضوعاتها— فيما يتصل بثورة ١٩١٩ — جعلها جزءاً من التاريخ الحى لتلك الفترة الهامة من تاريخ الحركة الوطنية ، وتوضح بما لا يدع مجالا للشك الدور الذى يمكن أن تقوم به الصحافة فى خدمة الوطن وقضاياه المختلفة ◆



شعر

طفل

وليد منير

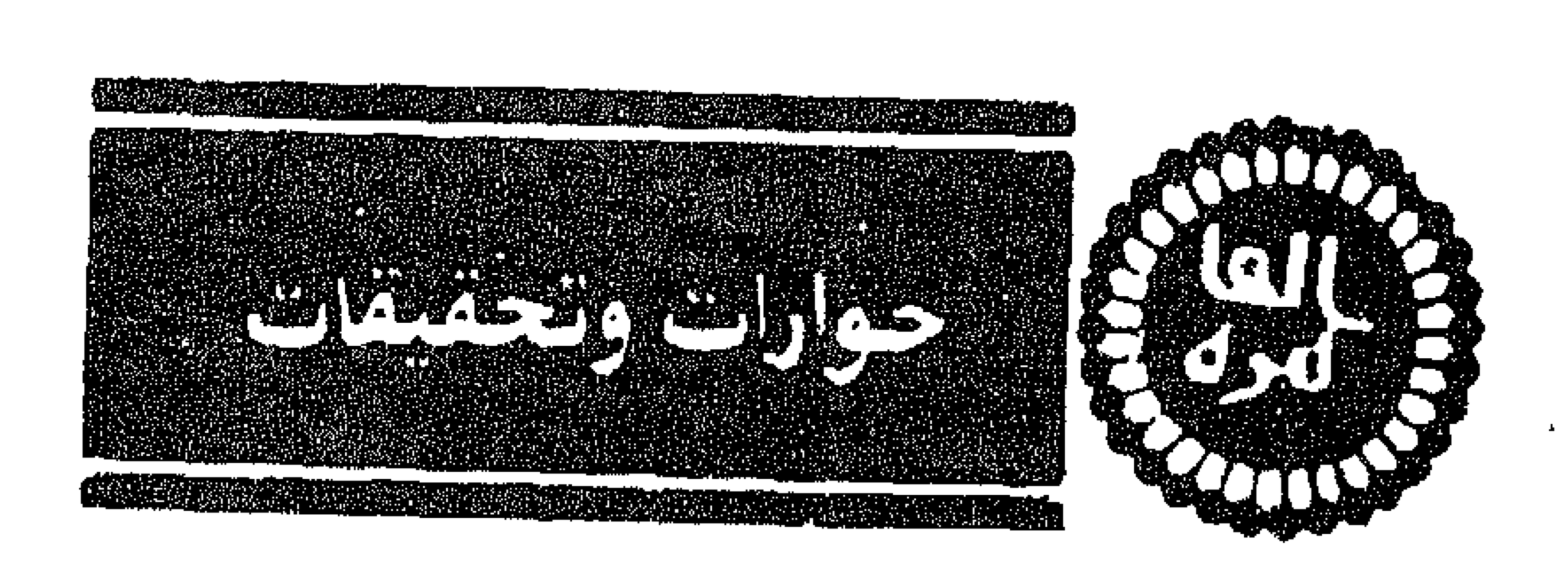
صعد الطفلُ كثيراً
ليجيلَ الطرفَ فى أعماقِهِ
لم يَرَ إلا الطفلَ والعالَمَ فى أعماقِهِ
وجهاً لوجهٍ يقفانِ .
الطفلُ لم تدخله إلا وخزةٌ واحدةٌ
خَدَّرت الأعضاءَ منه .
انصرف الطفلُ إلى أصحابِهِ ،
حدثهم عن ليلةٍ أسرى به فيها ملاكانِ
فلما ضحكوا
حطَّ الرحالَ الطفلُ وفى ديوان « بودلير »
(زهور الشر) ،
واسترسلَ فى متعتِهِ .
نام قليلاً
وصحا .
لم يجد الطفلُ سوى الطفلِ .
بكى الطفلُ وقال : الله ينسانى ،
وألقى فى مياهٍ ضحلةٍ كالنور سنّارتَهُ .
وانتظر الطفلُ ،
فلم تصعدْ إليه النجمةُ البيضاءُ ،
لم تصعد إليه السمكاتُ الذهبياتُ ،
ولم يصعد إليه البلدُ الأبعدُ .
قال الطفلُ للبنتِ التى يعشقها :
أيتها البنتُ التى أعشقها
الواحد اثنانِ ؛
أنا أثنانِ
وأنتِ اثنانِ
لكن كلينا واحدٌ
هل تفهمينَ ؟ .
انزعَجَتْ كالوردة البنتُ ،
وقالت : فيلسوفٌ أنت
والأيامُ لا ترحمُ
قال الطفلُ : هيا لنجيلَ الطرفَ فى أعماقنا .
لم تصعد البنتُ مع الطفلِ الذى يعشقها .
سَمَّتْهُ مجنوناً ،
وعادت دون أصدافٍ إلى الدارِ .
فضمَّ الطفلُ طيفَ البنتِ فى جلبابِهِ ،
واختنقَ الطفلُ .
أجالَ الطرفَ فى أسفل
كى يسعفهُ القاعُ الذى يمتدُّ
تحت الماءِ ،

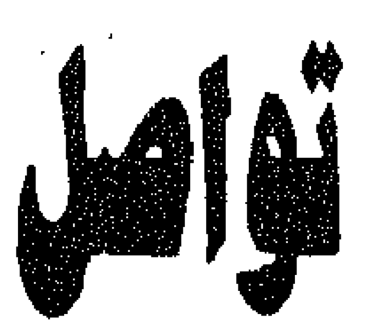
والوقتِ ،
وخطوِ المارّةِ .
الطفلُ رأى ماذا ؟.
رأى العالمَ والطفلَ كما فاتهما
وجهاً لوجهٍ يقفان .
الطفلُ لا يحملُ إلا تبعةَ الطفلِ .
فهل ينتقلُ العالمُ من موضعِهِ
كي يشتري خاطرَ طفلٍ
أنْبَتْ لوعُته الناسَ ،
أم الطفلُ هو الأكثرُ إمعاناً
، ككل الطوبويين الذين انتحروا ،
في خطأِ الروحِ ؟.

يحب الطفلُ ديواناً لبودلير ،
وسيمفونيةً جمَّعَها « شوبان » من موطنه الأول
أو أفراحه الأولى ،
ولوحاتٍ من الزيت لجويا .



ويحب الطفلُ أن يرمى بسهمٍ
كي تواتيه عن الحب خيالاتٌ
لها أصلٌ بعيدٌ في كلام « السهروردىِّ » عن الحب ،
فما ذنبُ الذين انتبهوا للخدعةِ :
المستثمرون ،
العلماء ،
الساسةُ ،
القادة أو غيرهمو ؟
والعالمُ المشروخُ من داخِلِه
كالجرّةِ الفخّارِ
والمرئىُّ من خارجِهِ
كالطائر الساكن في عِلّيّةٍ
ما ذنبُهُ ؟.
الطفلُ لا يحملُ إلا تبعةَ الطفلِ .
فماذا خمَّنَ الطفلُ وقد مَدَّ يداً صوبَ
رفيقِ القمرِ العالى لكى يلمسَهُ ؟.
هل خمَّنَ الطفلُ الذى مَدَّ يداً
أن بناتِ القمرِ العالى يُجِلْنَ الطرفَ في أعماقِهِ ؟.
هل خمَّنَ الطفلُ الذى فيه اشرأبَّ الطفلُ
أن الطفلَ أهلٌ لاختصارِ الكونِ في رغبتِهِ ؟.
ياروحُ
ماذا خمَّنَ الطفلُ ؟.
وهل يكفى دمُ الطفلِ الذى أهرقه العالمُ
أن يكسبَ كلُ الناس ما يبقى ،
وأن يخسرَهُ العالمُ حتى أبدِ الدهرِ ؟.
ترى
ياروحُ
ماذا خمَّنَ الطفلُ الذى كنتُ أنا ؟.
ماذا؟.
وكيف احتملَ الطفلُ ثلاثين من الأعوامِ
أن يكبرَ فيه الطفلُ
كالسنطِ
إلى أن صار طفلاً كاملاً ،
وانتصب السنطُ به ،
والنيلُ ،
والليمونُ ،
والماضى ،
وكلُ الناسِ
كلُ الناسِ
كلُ الناسُ ◆





تواصل الثقافة العربية

إعداد : مديحة أبو زيد

التوصل الثقافى لا على المستوى المصرى فقط ولكن على مستوى الوطن العربى سواء أكان عن طريق المؤتمرات والمهرجانات الأدبية أو الرحلات أو المطبوعات والمحاضرات والندوات ، هذا التواصل يعمل على توثيق الصلات الثقافية بين الدول العربية فى إطار تنمية الروح القومية وتبادل الخبرات الثقافية وإتاحة مزيد من الفرص للتعرف على اتجاهات الفكر وأحدث الأساليب الفنية فى مجالات الادب المتعددة . والاستفادة تبعا لذلك من الاطلاع على طبيعة الأدب العربى للوصول إلى السمات المشتركة والفروق التى تتصل بطبيعة القضايا فى الأقطار الشقيقة وقد تكون هذه الوسائل الاتصالية مبادرة لتطبيق التعاون العربى فى مجال الثقافة والفكر ، والتوصيات التى تسفر عن المؤتمرات والمهرجانات تؤدى إلى فائدة تكون أعم حين تتم هذه التوصيات فتتوطد العلاقات بين المعنيين بالثقافة .

● رجاء النقاش ●

الواقع الآن يسجل أن هناك نوعا من الانقطاع بين الدول العربية . ففى المرحلة السابقة من تاريخ الأمة العربية قبل التحرر والاستقلال حيث كانت خاضعة للاستعمار الغربى كان التواصل بين العرب فى هذه الفترة أقوى فأيام الاستعمار كان محمد عبده أحد الشخصيات الكبرى التى أثرت الفكر العربى والاسلامى وكان يتحرك بنشاط واسع فى البلاد العربية (المغرب) وينشر فكرة عن طريق تلامذته — محمد رشاد رضا من الشام . وجاء لمصر وأقام معه وراح ينشر فكر ومنهج محمد عبده .

وفى مجال المسرح نجد أن الفن المسرحى نشأ نشأة عربية العناصر التى كونته وكل مؤرخ مسرحى فى مصر يرى أن البداية كانت عربية . نجيب الريحانى وجورج أبيض فى بداية هذا القرن . عرضا فنهما من المحيط إلى الخليج بل وصلا إلى امريكا اللاتينية وكانا من أهم فنانى أمة كبيرة لا توجد فيها حواجز .

المجلات الثقافية التى نشأت فى مصر . المقتطف ، الهلال (آل زيدان) الكتاب . هذه المجلات كان لها تأثيرها على الثقافة العربية فى مصر وهى مجلات عربية بمعنى الكلمة حتى أدباء المهجر كانوا يكتبون فيها .

هذه الصور كانت فى ظل الاستعمار الغربى — الفرنسى والانجليزى . وكانا يقسمان العالم العربى إلى قسمين وبعد التحرر والاستقلال أصبحنا دولة واحدة منها قائمة . بذاتها وبينها وبين غيرها حواجز وصعوبات . ففى عصر الاستعمار كان الفنان والكاتب والمصلح يتحرك بحرية اكثر عكس ما يحدث الآن حيث يتعرض لعصوبات بالغة فى مسألة الاتصال بالمثقفين فى الدول العربية . وفى البلدان الأخرى يجدون صعوبة فى معرفة ما يدور فى تلك الفترة أيضا كان أحمد شوقى عندما يكتب قصيدة يحس

أنه يكتب لكل عربى ابى القاسم الشابى عندما كان يكتب من تونس أشعاره كانت الأمة العربية كلها تردد أشعاره .

إذا الشعب يوماً أراد الحياة فلابد أن يستجيب القدر ونشر فى مجلة (ابوللو) وهذا يعنى أن التواصل كان موجودا وكان التأثير والتأثر بين الأجيال فى منتهى القوة .

الأن نجد التجزئة السياسية ، هناك حدود والانتقال بين العالم العربى ليس بالأمر السهل ، هناك وسائل الدول الحديثة من جمارك وتطبق بدقة على المبدعين وعلى الكتاب مما يجعل حركة الكتاب بطيئة . هناك أيضا حاجز الايدلوجيات الكثيرة التى تكونت حولها قوى مشتركة فيه صراعات وخلافات حادة ومن الصعب اختراقها . ووسائل الاتصال بين الأجيال فى مصر لها دور كبير . فهى متاتيا فى العتبة — استطاع جمال الافغانى فيه أن يخلق شخصيات وفى الجامعة كان طه حسين وهذه الصور انقرضت حاليا .

وبالنسبة للمجلات الثقافية فقديما كانت كل مجلةلا لها مدرسة الرسالة (أحمد حسن الزيات) عمل حولها مدرسة وكانت لها ندوة أسبوعية يؤمها ألمع الكتاب فى ذلك العصر وخرجت هذه المجلة بتيارات وأفكار وكانت وسيلة قوية للتواصل بين العرب كما كانت هناك وسيلة بالغة الأهمية تفرضها الحياة الثقافية هى وسيلة المعركة الفكرية (شوقى ، حافظ) بلغت القمة . وبدأت تحدث تأثيرات فكرية ظهرت عناصر تمثلت فى العقاد وشكرى وأصدار كتابا هاجما فيه شوقى وبشرا بمدرسة جديدة . أى أن المعركة الأدبية كان يتوفر لها مناخ وكانت مثيرة وكانت الأراء قوية والحكم فى النهاية للرأى العام . واستمرت هذه المعارك على مدى جيلين تؤثر وتضيف وتعدل فى مجرى الحياة الثقافية أما حاليا فالمعارك أصبحت سريعة وعنيفة وينقصها كثير من الموضوعية . تطور الشعر كل بنى على معركة الديوان تطور الاسلوب العربى من المنفلوطى إلى الآن بنى على معركة ثارت فى العشرينيات ضد المنفلوطى الذى كان بالغ العاطفة والرقة والتبشير بمدارس أدبية جديدة .

الواقع الأن فى تقديرى سلبى يوحى ببعض المراره فنحن لا نعرف بعضنا البعض معرفة جيدة والعلاقة بالغة الصعوبة ولا توجد أدوات لتحقيقها . ونحن نعجز عن معرفة ما يجرى فى القطر الواحد لا فقط فى العالم العربى . ففى الاسكندرية مثلا حركة ثقافية : واسعة نشكو من تجاهلها . وبالطبع لن يتغير هذا إلا أذا عدنا للنظرة الشاملة وإذا شعر صاحب كل قلم أنه يكتب للأمة من المحيط إلى الخليج . كما يجب أن نتخلص من الخلافات والمعارك ولابد أن تعى الأمم أن الحواجز الثقافية لا يجب أن تكون بهذا التعقيد .

سعيد الكفراوى

لم يعد مفهوم التواصل الأدبى قائما على المعنى المباشر فقط للتمسية بل أصبح فى واقع الثقافة العربية ملمحا أساسيا معبدا عن تاريخية هذه الثقافة ومن ثم استمرارها ديموقتها والكتابة آخر الأمر . انفتاح على الأخر صاحب الهوية المشتركة واللغة المشتركة والحلم المشترك .

ما أود أن أقوله . .

أنه بالرغم من انحسار التأثير المباشر للخطاب الثقافى العربى فى الواقع الاجتماعى العربى الملطخ الوجه بأمية موازية تماما لما انجزته تاريخيا ، ثقافيا ، وابداعيا . على الرغم من هذا مازالت الثقافة العربية تتواصل من خلال القنوات المختلفة التى تتحمل تكوين الوعى العام للمواطن العربى . أنه بالرغم الاختلاف ، وادراك هذا الاختلاف فى الثقافة الواحدة التى تتمحور حول (اللغة والتاريخ) إلا أن الهم العام الذى ينتهى إلى ثقافة عربية مختلفة ولكنها واحدة تجعل فى نهاية الأمر مظاهر هذا التواصل متلخصة فى الآتى :

أولا : النص الأدبى المتوافق / المختلف .

ثانيا : المشروع المستقبلى لثقافة واحدة ومؤثلة على ساحة المنتج الابداعى العربى .

ثالثا : الخطاب المطبوع ، المرئى ، المسموع على مستوى فضاء الأمة العربية الواحدة .

رابعا : المؤتمرات والمهرجانات التى تبدو فى مظاهرها رسمية إلا أنها ومن خلال ذلك الهامش الضيق المسموح به تشكل مجالا خصبا لملتقى المثقف والمبدع العربى بالأخر فينشأ عن ذلك حوار يتصف بالفاعلية وتأكيد قيم الاتفاق والاختلاف وتحاول الكتابة العربية الآن الخروج من الثابت . الأصيل إلى أفق حداثى جديد يراهن على الفاعلية ، ويحاول تفكيك ذلك الثابت والنفاذ إلى داخل ما هو ميتافيزيقى مستقر وخلق جدلية مع واقعة الثابت ، المتحول مستلهما ثقافية الشعبية وتاريخ قهر حقب الماضى المستقر فى الحاضر :

ومن هنا حدثت المعوقات التى تتلخص فى . .

١ — انعدام التواصل بين الأدب الجديد وقنوات السلطة الرسمية بسبب جهل هذه السلطة لمرجع الكاتب الذى يستقى منه مادته .

٢ — وضيعة المثقف العربى التى تتمثل فى هامشية وفى اقصائه بالترغيب مره ، والترهيب مرة أخرى عن الفعل والمشاركة .

٣ — ترك قنوات التعبير لأشباه الكتاب ، والمبدعين بقصد عزلة الأخر . المؤثر .

وحتى نحصل على فاعلية وتواصل للأدب فى الواقع علينا أن نقضى على أسباب مصادرة الكتاب وأن نحتفى بالكتابة المختلفة التى تحتفى بقارئها المختلف .

وفى رأى أن لمصر الدور الكبير فى التفكيك القائم بين المثقف الذى ينفذ الخطاب الثقافى وبين المثقف الذى يعيش على الهامش بفضل الشروط الخارجة عن ارادته .

● الطيب صالح

● الهدف من التواصل بين الأجيال هو بقاء المجتمع وبقاء الأمة ، فالبقاء هذا هو المهم . ولذلك فحصيلة التجارب التى تتأتى للأفراد فى أى زمن أو جيل . المفروض يوصلها للناس الذين بعدهم لكى يكونوا على بصيرة وأقدر على البقاء . ويعنى ذلك الموروث . ونحن كأمة عربية يبدو أننا فقدنا أساليب البقاء لاننا نتصرف كالحيوانات التى تعيش فى المستنقعات التى تجف وعليها أن تتكيف لتبقى نحن نمر بظروف يبدو أننا من هذه الحيوانات التى فقدت حاسة البقاء وتتصدف بطريقة توحي بأننا قد نهدد بالفناء . لو نظرنا إلى الأمم التى هى أقل ذكاء منا بكثير ونحن عشنا مع الانجليز وتواصلنا معهم هؤلاء الناس مثلنا ولم يتنزلوا من السماء ولكنهم أقدر على البقاء منا لكن لماذا ؟ أقدر من شعوب عربية تبدو مليئة بالحيوية الفكرية فى تراثها وثقافتها لعلهم أقدر منا فى أنهم يحتفظوا بكل التجارب التى نروا بها . الانجليز مثلا لديهم مسرح كبير لشكسبير ويعملوا عليهم منذ مئات السنين . نحن نفعل عكس ذلك تماما . ونرمى فى سلة المهملات . فالتاريخ حصيلة تجاربنا من جيل إلى جيل . ولدينا تقسيم غريب هو صراع على القديم والحديث . هذا ببساطة لإنسان عادى مثلى لا يؤدى إلى البقاء ولكن يؤدى إلى الهلاك .

وإذا نظرنا فى العالم العربى نجد كل يوم يبدأ جديد يعنى أجهزة أعلامنا لا تعطى المواطن إحساسا بأنه موجود فى زمن مستمر . فى مصر ناس لعبوا أدوارا كبيره لا نسمع لهم ولا نرى صورهم فى التلفزيون ولا أحد يتكلم عنهم الشباب الذى بيننا الآن لا يعلم . وهذا الإحساس قوى منه وزاده سوءا عدم فهمنا لمعنى (الثورة) قلنا خمس سنوات ونحن نعيش فى حالة ثورة مستمرة . بعض هذه الثورات كانت نبيلة ولعبت دورا هاما فى إحداث التغيير وحققت أهدافا طيبة لكن ظننا أننا نستطيع أن نبدأ من جديد . وهناك أشياء تحكم الأمور لكن هذا الغرور أن يأت فرد ويزعم أنه قد بدأ صفحة جديدة من التاريخ بعد استلامه السلطة من غيره .

فالتجارب التى نكتسبها عبر السنين نرميها ثم نبدأ من جديد وهذا خطأ ويضعف التواصل الجيد . والجرثومة تسرى أيضا إلى الأدب والفكر ونحن هذه الأيام نعيش فى زمن تجرى فيه ادعاءات ضخمة بأن ناس يحدثون ثورات فى الفكر والأدب .

إن الشعوب حولنا تعلمنا من البقاء ولكننا غير مستعدين لمواكبة هؤلاء .

د. محمود فهمى حجازى

● التواصل الثقافى أصبح من ضروريات الحياة المعاصرة فى عصر سهولة المواصلات والاتصالات . ونحن فى المنطقة العربية نشكل منطقة ثقافية واحدة . انطلاقا من اللغة المشتركة والتراث المشترك ولذلك فنحن مطالبون بتعميق قنوات الاتصال الثقافى المختلفة بكل ما ينتجه العصر من وسائل . وهذا لا يقتصر على الكتاب ولكنه يشمل أيضا الدوريات والبرامج الاذاعية والتلفزيونية وغير ذلك إلى جانب هذا فإن إقامة المعارض والندوات والمؤتمرات والزيارات المتبادلة بين المثقفين ودعم العلاقات بين المؤسسات الثقافية . كلها وسائل مهمة لدعم التواصل الثقافى بين الدول العربية .

فالثقافة العربية ثقافة واحدة متكاملة . فابن خلدون الذى مشأ فى تونس . عاش فى مصر فترة طويلة وطبعت كتبه فى مصر وبيروت وسيبويه الذى عاش فى البصره . طبع كتابه فى مصر مرتى على الرغم من أنه لا ينتمى مكانيا إلى مصر وفى بنيات كثيرة فى المشرق والمغرب نجد عناية كبيرة بجهود العلماء والمثقفين من أبناء مصر . فالكتاب يؤلف فى أى مكان ويطبع حيث توجد مطابع وينبغى أن يصل إلى القارىء فى كل انحاء العالم العربى بل إلى كل قارىء بالعربية فى العالم . فالثقافة لا تعرف هذه الحدود السياسية وينبغى عدم الخلط بين الظروف السياسية والنظم السياسية والعمل الثقافى . وسأذكر هنا تجربة بسيطة من الثقافة الألمانية .

فعندما كانت المانيا الشرقية فى نسق النظام الاشتراكى وكانت المانيا الغربية تمثل قمة للرأسمالية كانت أعمال بريخت تطبع عشرات الطبعات فى المانيا الغربية وكان هناك كتب كثيرة تؤلف هنا أو هناك وتطبع أكثر من مرة وهذا الموقف يرجع إلى إحساس المثقفين فى الدول الناطقة بالإلمانية وهى المانيا الغربية والمانيا الشرقية والنمسا بالاضافة إلى أن ثلاثة أرباع سويسرا تتحدث أيضا باللغة الألمانيا . كل هذه المنطقة الواسعة كانت تحكمها نظم سياسية متناقضة ومع هذا بالاحساس بالوحدة الثقافية انعكس فى حركة الثقافة والتعليم والنشر وغير ذلك الموقف العربى الحالى فيه انحسار للطموح السياسى نحو الوحدة هذه القضية تختلف عن قضية التواصل الثقافى فسواء كان العرب يعيشون فى عشرين دولة أم فى تجمعات أكبر فهم بالضرورة فى منطقة ثقافية واحدة ذات تجمعات داخلية محدودة ، ولذلك فمن الضرورى دعم كل وسائل التواصل الثقافى من أجل تشكيل واقع أفضل ومستقبل أسعد .

هناك بعض المعوقات الحالية منها بعض أشكال الرقابة على النقد وتؤدى بعض اللوائح إلى جعل حركة الكتاب والدوريات محدودة وهو أمر ضار بالثقافة . ولذلك فينبغى إعادة النظر فى اللوائح التى تحد من حركة الانتاج الثقافى . فإن الكتاب له دور والدوريات لها دور كبير فى تكوين الوعى بضرورة التعاون من أجل تشكيل المستقبل .

الدكتور ماهر شفيق فريد

● التواصل الثقافى بين مصر والعالم العربى قد ظل موجودا دائما وإن تنوع من حيث القوة والضعف وذلك إلى حد كبير تبعا لتقلبات السياسة

وتعاقب أنظمة الحكم بايديولوجيات مختلفة على انحاء الوطن العربي من المحيط إلى الخليج . فعندما صدر كتاب الديوان للعقاد والمازني — حياة ميخائيل نعيمة — الأديب اللبناني المهجري . وعندما أصدر ميخائيل نعيمة بدوره كتاب — الغربان — حياة العقاد ورأى فيه مواصلة للاتجاه الأدبي والفكري الذي شقه العقاد شخصيا بالاشتراك مع المازني وهناك المؤتمرات الأدبية مثل اجتماعات منظمة التضامن الأفريقي الأسيوي وهي تضم أقطارا أفريقية وأسيوية عربية ، ومهرجان حافظ وشوقي الذي أقامته القاهرة في مطلع الثمانينات ومهرجان الشعر الذي سيعقد بالقاهرة في سنة ١٩٩١ ومعرض الكتاب السنوي وندواته في القاهرة فضلا عن لقاء المربد في العراق وإن تحول هذا الأخير إلى ضوء للدعاية وانحراف عن رسالته الأصلية كتجمع ثقافي عربي لتدارس مشكلات الابداع والنقد والفكر وأهم الصعوبات التي تفوق هذا التواصل هي في رأي . . النزعة الإقليمية التي تميل باصحابها أحيانا إلى الإكتفاء بأدب بلدهم مع أن الأدب العربي تيار واحد متصل يعلو على أي فروق إقليمية لأن أداته وهي اللغة بكافة مستوياتها من فصحى وعامية أداة مشتركة . كذلك هناك الصعوبات التي تفوق تسويق الكتاب والمجلة في كافة أنحاء العالم العربي فهي تتعرض أحيانا للمصادرة إذا كتبت شيئا لا يروق الحاكم في هذا البلد أو ذاك .

ومن ثم نحسرا اقتصاديا : فحجم الموزع عن الاستمرار في توزيعها . ولابد من الاقرار بأن القارىء المصري مقصر إلى حد كبير في متابعته للانتاج الأدبي العربي وكل من زار المغرب أو الجزائر أو تونس أو غيرها لابد قد دهش من متابعة الجمهور القارىء فيها للأدب المصري ولابد قد شعر بالخجل من قصور معرفتنا . بما يكتب في هذه البلاد عدا استثناءات قليلة . ودور اتحاد الكتاب العربي في العراق يقوم بدور محدود ولكنه مشهود وكما قلت بالميل إلى تحويل الثقافة إلى أداة للدعاية وليس ضد من هذا عن البحث العلمي الندية والفكر الحر الذي لا يستهدف إلا وجه الحقيقة وحدها .

ولدينا في مصر اتحاد الأدباء والمجلس الأعلى للثقافة والجمعيات الأدبية المختلفة ولا شك أن لها دورا ما في الحياة الثقافية ولكننا نتطلع إلى تطوير هذا الدور وتعميقه وقد قامت الهيئة المصرية العامة للكتاب خلال ١٩٩٠ باصدارات مشتركة مع السعودية والكويت والعراق قبل كارثة الغزو العراقي للكويت بحيث كان الكتاب المصري يقرأ في بغداد والكويت والرياض . والكتاب السعودي أو الكويتي والعراقي يقرأ في نفس اللحضة في القاهرة والاسكندرية وباقي المحافظات .

وإذا كان من مظاهر التواصل الثقافي المؤتمرات والكتب والترجمة ما اعتقد أن الترجمة بوجه خاص في حالة ركود ولا يكفي صدور سلسلة مثل سلسلة الألف كتاب الثانية أو روايات الهلال أو غير ذلك من السلاسل لكي نتابع الفكر العالمي .

ان مجلة الثقافة العالمية العراقية مثلا متفاوتة المستوى على نحو بالغ فيما تنشره ففيها أحيانا ترجمات ممتازة هي في الغالب من عمل مترجمين وأساتذة جامعيين مصريين أو شعراء ونقاد عرب لهم مكانتهم ولكنها في أحيان أخرى تنشر ترجمات في غاية الركاكة والرداءه وهناك بلد معين يتطلع إلى توثيق الحوار الثقافي معه هو لبنان بعد أن بدأت الأزمة السياسية فيه تنفرج فدور لبنان الثقافي والحضاري دور لا ينكره إلا جاهل أو مكابر وذلك منذ اخترع الفينيقيون الابجدية المكتوبة وثارت سفنهم تشق البحر حامله التجارة والمعرفة والخبرات .

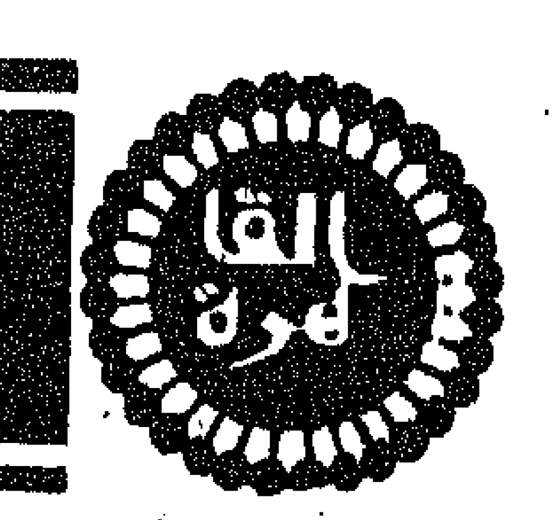
ومنذ العقود الأولى من هذا القرن والحضور اللبناني ماثل حتى في أمريكا الشمالية وأمريكا الجنوبية .

وهناك شعراء المهجر الشمالي والمهجر الجنوبي وابرزهم جبران الذي أظهره القارىء الأمريكي من خلال كتاباته ورسومه . وميخائيل نعيمة الذي امتدت رقعة تجاربه من موسكو إلى واشنطون مرورا بخبرات طفولته وصباه في لبنان .

كذلك كان لأدباء الشام وصحفية دور بارز من نشأة فن الصحافة وعلومها وفي ارساء قواعد الفن المسرحي . وكان جورجي زيدان مؤسس مجلة الهلال رائدا للرواية التاريخية ورائدا لابحاث التاريخ ، التمدن الاسلامي وتاريخ أداب اللغة العربية . وعن لبنان صدرت معاجم ودوائر معارف قيمة كمعجم فتجد في اللغة العربية والاعلام وعدد كبير من المعاجم المتخصصة في مجالات السياسة والاقتصاد والأدب والعلوم والقانون . ولكن ابرز اسهام لبناني في رأى هو ذلك الذي تحقق منذ الخمسينات حتى اليوم في مجال الابداع الأدبي فهناك كوكبة من المجالات الأدبية رفيعة المستوى . اختفت للأسف وهي مجلات أدب وحوار فضلا عن مجلة شعر التي أنارتها سطور شعراء من مختلف انحاء الوطن العربي . . يوسف الخال ، السياب ، ادونيس أنس الحاج . . وهناك مجلة الأداب للدكتور سهيل ادريس ومجلة مواقف لأدونيس . وعن الدور التي تصدر هذه المجلات صدرت كتب قيمة مازلنا نعيش عليها حتى اليوم مؤلفة ومترجمة .

إن ترجمات سهيل ادريس وعابد ، ادريس لسارتر وسيمون ، دي بفوار ، وترجمة أعمال كولن ولسون ، وترجمات ادونيس للشعر الفرنسي وترجمات يوسف الخال وتوفيق صايغ للشعر الانجليزي والامريكي الحديث كلها بذور خصبة إذ دفعت على التربة اللبنانية وما لبثت أن اينعت في عقول أدبائنا ووجدانهم على امتداد الوطن العربي من أقصى المشرق إلى أقصى المغرب .

وأنا أركز على التواصل الثقافي مع لبنان لأنه همزة الوصل بين العالم العربي وأوربا وقد ظل دائما ذا أهمية استراتيجية وثقافية فهو أحد مراكز حرية الفكر في الوطن العربي وتعدد الاجتهادات والسماحة الفكرية وذلك كله قبل كارثة الحرب الأهلية التي هددت كل القيم الحضارية والثقافية وهددت وجود الإنسان اللبناني ذاته ◆



المسرح بين الفاعل التاريخى والفاعل الاجتماعى

تطبيق على مسرحية « فتح الأندلس » للزعيم مصطفى كامل

د. أبو الحسن سلام

٧٢ ● القاهرة ● العدد ١١٤ ● ٢٨ شعبان ١٤١١ هـ ● ١٥ مارس ١٩٩١ م ●

كان الانسان ومايزال فى نظر علم التاريخ فاعلا تاريخيا (١) وفى نظر علم الاجتماع فاعلا اجتماعيا (٢) بالاضافة إلى أنه فى نظر الفلسفة فاعل سياسى (٣) وهو عند الاقتصاديين فاعل اقتصادى (٤) وهو الفاعل الحضارى عند علماء الحضارة أيضا . وهو إلى جانب كونه الفاعل فى كل هذه الميادين ، فانه نتاج لكل هذه الانظمة نفسها .

ولقد كان الأدب وما يزال وطيد الصلة بالتاريخ ، وبالمجتمع وبالسياسة وبالاقتصاد .. على أساس أن الأدب نشاط انسانى ، ابداعى يستهدف الانسان فى علاقته بذاته أولاً ، ثم فى علاقته بالغير ثانيا فى عرف الأدب الوجودى (٥) كما يستهدف الانسان فى علاقته الجدلية بمجتمعه على الصعيد الاقتصادي وعلى الصعيد الفلسفى وعلى الصعيد الاجتماعى والتاريخى — فى آن واحد — فى عرف كل من الاتجاهين : الملحمى والتسجيلى فى المسرح (٦) ، (٧) ولربما تأكد هذا المفهوم القالة (برشت) : « إن التفكير فى كتابة مسرحية أو إخراجها يعنى فضلا عن ذلك إعادة تنظيم المجتمع ، وإعادة تنظيم الدولة ، والاشراف على الايديولوجية » (٨) .

على أن صلة الأدب بالتاريخ معلومة ؛ إذ يعد التاريخ أحد مصادر الأدب المهمة أحداثا وظواهر وشخوصا وأبطالا . (٩) والحدود بين الأدب والتاريخ غير صارمة ؛ وإنما هى كثيرة التداخل . ويكفى أن نشير إلى أن موضوعهما الرئيسى هو الإنسان .

ومهما بدت بعض الاختلافات بين المنظور التاريخى للإنسان ، وبين المنظور الأدبى والفنى له ؛ إلا أنها اختلافات يقتضيها اختلاف جنس كل نشاط منهما .

الزمن الميت فى الفن :

فالزمن — على سبيل المثال — يشكل وجهة اختلاف بين التاريخ وبين الفن والأدب . فللتاريخ إطاره الزمنى (١٠) وللأدب والفن اطارهما الزمنى المختلف تماما . فالوقت الذى يستغرقه موكب سيارة رئيس أو ملك ليصل إلى قصره عبر (كورنيش البحر) من (رأس التين) — مثلا — إلى (قصر المنتزة) قد يستغرق فى إطاره الحقيقى نصف الساعة أو أكثر من ذلك بقليل . ولكن الذى يهم الأدب أو الفن هو زمن الحدث المهم المتضمن — للنساء الدرامى أو المتضمن للاثارة الاعلامية الملائمة للغرض الرسمى — غالبا — وهذا زمن قد لا يستغرق دقيقة أو أكثر قليلا فى مجال العمل الأدبى أو الفنى (١١) حيث ينتقل الاهتمام إلى زمن تال فى الترتيب الزمنى للحوادث ، وفق التناول المحقق للرؤية الأدبية أو الفنية . أو زمن مسترد : Flash back كما نلاحظ فى سيناريو الشاشة الصغيرة . ويكون الزمن الباقى من الوقت الحقيقى هو زمن ميت فى اطار التناول الأدبى والفنى ؛ لأنه لا يضيف إلى البناء الدرامى جديدا ، بل يكون عبثا عليه بالقطع .

ومع تعدد أزمنة الحوادث فى العمل الأدبى أو الفنى يصبح الزمن فى الأدب وكذلك فى الفن فضفاضا ؛ وان تقيد ببداية ونهاية وحيز مكانى زمانى ووسط .

على أن لجوء الفنان إلى التاريخ مرتبط فى نظر البعض . ومنهم د. قاسم عبده قاسم بعصور التردى والاحباط بحثا عن المثل الأعلى أو رغبة فى التعويض العاطفى ، أو فرارا من زمن العجز الذى يحيا فى رحابه ، وهربا إلى احضان الماضى الذى قد يبدو له أو لمجتمعه من خلال نظرة الفنان ذاته محببا أو مثاليا بالقياس إلى الحاضر (١٢)

وليست تلك مسلمة فى نظرى . . لأن كتابة ألفريد فرج لمسرحية (سليمان الحلبى) (١٣) لم تكن فى عصر ترد ، واحباط . وإنما كان عصر نهضة بحق . . فقد كانت دولة الستينيات دولة تصعد منحنى الاهتمام وهى فتية — فيما قبل هزيمة يونيو ١٩٦٧ — فى الاقتصاد وفى البعد الاجتماعى والوطنى ، وكانت ذات شعبية جماهيرية ، بصرف النظر عن البعد الديمقراطى وعن بعض الآراء فيه (١٤) .

على أنه لا سبيل أمام الفنان المستلهم للتاريخ الا أن يتخذ من الأحداث أو من الحقائق التاريخية نواة ينطلق منها خياله الفنى الخالق . وينسج حولها رؤيته ، أو رؤاه الابداعية وهنا يكون الفنان مقيدا بالاطار التاريخى العام الذى وضع نفسه رهن أغلاله . والفنان كما يرى د. قاسم عبده قاسم يبدأ بالحدث التاريخى « الماثل » لينطلق صوب الرمز المعنوى أو « المثال » وقد يبتكر شخوصاً وأحداثا فرعية فى الإطار التاريخى العام لتحقيق هدفه الفنى(١٥) .

ومع هذا فإن الاديب روائيا كان أم كاتبا مسرحيا أم (سينارست) ، شاعرا كان أم ناثرا يهتم من الحادثة التاريخية أو الشخصية التاريخية بالجوانب التى تتوافق وشروط الأدب الدرامية ، والتعبيرية والتشكيلية — من منظور خاص — ولذلك فكثيراً ما يغير الأديب فى بعض تفاصيل الواقعة التاريخية أو بعض صفات الشخصية التاريخية بما يوافق شروط الكتابة الأدبية ومقتضياتها الفنية ، التى تستهدف الامتاع قبل الاقناع ، وان امتزجا فى العمل الفنى أو الأدبى ، حسب معايشة المبدع لتجربته ذاتها (١٦) فهذا شوقى يختار — كما يرى د. عبد القادر القط — من حياة « كليوباطره » أياما معدودة حافلة بأحداث مادية ونفسية جسيمة ، مغفلا تاريخها السابق (١٧) .

على أن معايشة الكاتب لما يختاره يتطلب تخفف المبدع أديبا كان أم فنانا من القيود الصارمة التى يفرضها المؤرخ على نفسه ؛ حيث ينحى الفنان والمبدع المنهج جانباً فى حين يلتصق عمل المؤرخ بالمنهج دائما وأبدا .

وليس معنى تجنب الفنان أو الأديب للمنهج فى أثناء إبداعه أنه يجنب الفكر . وإنما الفكر عملية سابقة على الابداع ولصيقة بها التصاق وريد الرحم ببطن الوليد بعد ولادته حتى مع تناول المبدع لموضوع تاريخى أو اجتماعى أو لموضوع فنى طرق من غيره . قبل ذلك فهذا (جوته) يطرق حادثة وصفية طرقها قبله شاعران أحدهما كان يابانيا هو (باشو) أما الثانى فقد كان الشاعر الانجليزى . . (تينسون) حيث يكتب كل شاعر من هؤلاء الشعراء الثلاثة المختلفى الجنسيات والعصور والثقافات ، ومن ثم التوجهات الفكرية ليصف موقفه بوصفه انسانا محبا للتملك حفاظا على كينونته — فيما يتصور بوصفه انساناً — وموقفه لكينونة غيره من الكائنات ، إذ يصادف كل شاعر منهم — فى قصيدته — « زهرة » نامية بشكل طبيعى فيقطفها الأول ويقطفها الثانى مع تهيؤه الذهنى والنفسى والجسمى تبعا لهما ، حباً للتملك الأنانى الذى لا يراعى كينونة غيره من الكائنات . ولكن قناعات جوته وفهمه للانسان الأعلى يمنعه من قطفها لأن ذلك يعنى موتها ، ولكنه يقتلعها ليغرسها من جديد فى حديقة بيته .

يقول تينسون :

« يازهرة فى جدار متصدع
انى انتزعك من بين الشقوق
واقبض عليك ، هنا فى يدى
بجذورك وكيانك كله »

ويقول جوته :

« سرت فى الغابة وحيداً مع نفسى .
رأيت تحت الظلال زهرة صغيرة
تضىء كالنجوم ، كالعيون الجميلة
قلت أقطفها ؟
قالت بعذوبة : أأذوى وأحطم ؟
خلعتها من جذورها
حملتها إلى الحديقة
عند المنزل اللطيف
وغرستها هناك
فى مكان هادىء
هى الآن تنمو
وتتألق ازدهار » (١٨) ، (١٩)

ويتضح من هذا الشاهد أن الحس الإنسانى والفهم الأعمق لحق الغير فى الحياة مسيطر على فكر (جوته) ويشكل عقيدته الأرحب والأعمق والأكثر شمولا . ولم يتضح هذا نفسه عند كل من الشاعر اليابانى والشاعر الانجليزى من خلال قصيدة كل منهما حول « الزهرة » .

الفن والحقيقية التاريخية :

ولقد قتل مبحث (الحقيقة التاريخية بين التاريخ والفن) بحثا (٢٠) وانتهى الرأى إلى أن الفنان يرى فى الحقيقة التاريخية شيئاً أشبه بالهيكل العظمى — كما يعبر د. قاسم نفسه — فيكسوها بخياله الفنى لحما ، وينفخ فيها من روحه الإبداعية ؛ فإذا الكائن الحى قد استوى كائنا حيا عبر العصور . وإذا التاريخ بشخوصه وأحداثه ، قد أصبح يعايشنا فى حاضرنا ، بل يعبر عن الحاضر بفضل الفنان الذى بنى بفنه جسرا جعل الماضى والحاضر يتداخلان بشكل يصعب تحديد مداه .

المسرح بين المعرفة التاريخية ونقد المعرفة التاريخية :

وقول د. قاسم يخص نقل المعرفة وهذا الأمر يطابق الكتابة فى المسرح الدرامى ، حيث يكون المسرح مصدرا للمعرفة التاريخية . إذا ما تناول زاوية تاريخية ، كما قد يكون مصدرا للمعرفة الاجتماعية ، عند تناوله لزاوية اجتماعية ، وهكذا . ولكن تجسيد الحادثة التاريخية ليبدو الإنسان فيها فاعلا اجتماعيا ومتفاعلا فى الوقت نفسه ، وليبدو المجتمع هو الفاعل التاريخى عن طريق طبقة ذات مصلحة ، أكيدة فى التغيير الاجتماعى ، والانقلاب التاريخى (٢١) ؛ فهذا

خاص بالدراما الملحمية (٢٢) وتواكبها بعد ذلك الدراما التسجيلية (٢٣) . وقد نشأتا فى ألمانيا . فالمسرح الملحمى عند (برشت) والمسرح التسجيلى عند (بيتر فايس) مصدران لنقد المعرفة التاريخية والمعرفة الاجتماعية ، على عكس المسرح الدرامى التقليدى ، الذى يقف عند حدود المساهمة فى نقل المعرفة التاريخية وفق الصدق الفنى غير المتناقض مع الصدق التاريخى (٢٤) ومع أن (ارسطو) قد فصل فى هذه القضية منذ القدم فى كتابه (فن الشعر) (٢٥) حيث نص على أن الشعر هو التمثيل الأعلى للأفعال المحتملة الحدوث ، وهذا يربطه بالقدرة على ادراك أسرار المشاعر الانسانية ، حيث يكون على الشاعر رواية ما يمكن أن يقع وفق الضرورة والاحتمال ، فى حين يكون على المؤرخ رواية ما قد وقع فعلا . الا أنه لمن الضرورى بمكان أن يجدد النقاد والباحثون رفع هذه القالة عاليا أمام الأجيال المحدثة .

ولا شك أن العلاقة بين الفنان المبدع وبين المؤرخ علاقة تبادلية ، لأن الفنان يساعد المؤرخ على استكمال ملامح صورة الفترة الزمنية التى يدرسها من ناحية أخرى . لأن الفن يحسن استنباط المنطق من الأفعال والانفعالات الإنسانية ، كما يحسن التعبير عن المجتمع بقيمة ومثله واخلاقياته ، فضلا عن أنه يحسن تجميل صوره الفنية أو الأدبية بالكثير من تفاصيل الحياة السياسية والاقتصادية والفكرية التى كانت سائدة فى المجتمع الذى يجسده العمل الفنى ، والذى يعد نتاجا لذلك المجتمع نفسه وتعبيرا عنه فى فترة من فتراته التاريخية . وهذه التفاصيل قلما يجدها المؤرخ فى الوقائع التاريخية المدونة (٢٦) .

وكذلك يركن الفنان المبدع إلى شخصية تاريخية أو حادثة فيجعلها مجالا لعمله بهدف بعث قيمة بعينها ، أو تكريس مفهوم ما ، أو تجسيد مثل أعلى ، أو حتى دغدغة مشاعر الفخر والاعتزاز القومى والوطنى .

على أن هذا الغرض لا يبعد كثيرا عن (الحقيقة التاريخية) وفق النص التاريخى المدون والثابت . وهذا ما يهدف إلى عرض (المعرفة التاريخية) . وهو دور تستند إليه الدراما التقليدية (الأرسطية) (٢٧) فى حين تتخذ (الحقيقة التاريخية) فهما جديدا عند الدراميين الملحميين ، حيث تستند إلى طرح النص التاريخى طرحا يؤدى إلى استرجاع الحادثة التاريخية وليس استردادها ، فالاسترجاع يتضمن جانبا نقديا . فما يعرض من التاريخ أو من المجتمع يكون موضع نقد معاصر من المبدع ومن المؤدى ، ومن الملتقى أيضا — بعد ذلك أو فى أثناء ذلك — على حين يقف مفهوم الاسترداد التاريخى للحادثة عند الحادثة التاريخية كما دونت بدون النظرة النقدية المعاصرة للاسترداد . وهذا فرق جوهرى بين مفهوم (الحقيقة التاريخية) فى المسرح الدرامى ، بما يجسدها عن طريق الحقيقة الفنية ، وبين (الحقيقة التاريخية) ، بما يعيد عرضها فى المسرح الملحمى ، حيث تتمثل تلك الحقيقة عند الدراميين الأرسطيين فى (استرداد الحادثة) كما دونت فى عصر حدوثها أو فى عصر تال عليه بلغة الفن المسرحى وشروطه ، وبما لا يغير من حقيقتها ولا يتعارض مع الحقيقة الفنية . بينما تتمثل الحقيقة التاريخية فى المسرح الملحمى فى استرجاع الحادثة التاريخية من وجهة نظر جدلية (٢٨) حيث يتمكن المبدع والمؤدى والمتلقى من ابداء رأيه النقدى فيها بحيث يقبلها أو يرفضها . وهو تناول عصر ذى موقف من الحادثة المنتقاه من التاريخ ، ومعالجة وفق المنهج المادى التاريخى الجدلى (٢٩) .

هذا عن الأديب أو الفنان . . فماذا عن رجل السياسة الذى يكتب أدبا لأول مرة وآخرها ؟؟

فعندما كتب الزعيم (جمال عبد الناصر) فى شبابه قصة عن بطولة (رشيد) وكفاحها ؛ فلا شك أنه قد أراد بعث قيمة بعينها ، وتجسيد مثل اعلى ، ودغدغة مشاعر الفخر والاعتزاز القومى والوطنى . ولا شك أنه استعان بعناصر الخيال والتخييل التى هى العمود الفقرى لكل إبداع أدبى أو فنى ، وكذلك فعل (الزعيم مصطفى كامل) حين تناول زاوية من قصة الأندلس وفتحها .

على أن الخيال منفردا ليس إلا عنصرا من عناصر الفن والأدب . كما أن الموضوع فى المسرح لا يقف منفردا يطلب من الكاتب ، أو يطالبه بوضعه فى شكل فنى ملائم . ولكن الموضوع فى المسرح هو ذاته الشكل فى المسرح . والشكل فى المسرح هو الموضوع فهما شيء واحد بتعبير د. رشاد رشدى (٣٠) والفكرة ما هى الا البذرة فى العمل المسرحى كما يقول لاجوس اجرى (٣١) . وهذا أمر شبيه باناء من (الليمونادة) فمكونات اناء من (الليمونادة) : ليمونة وقليل من السكر ومقدار متناسب معهما من الماء ، اضافة إلى أدوات صنع ذلك . وهى مكونات منها ما هو صلب فى مادته ، ومنها ما كان مادة سائلة ولكل مادة منها خاصيتها ، ومذاقها وشكلها ، وقيمتها ، والغرض منها . ولكن هذه الخاصية لا تلبث أن تصبح شيئا واحدا ، له خاصية جديدة مختلفة ، وله شكل مختلف ، وحجم مختلف ومذاق مختلف ، ومن ثم مسمى مختلف ، بحيث يستحيل فصل عناصر هذا عن عناصر ذاك ، ليعود كل عنصر فى هذا المزيج إلى شكله الأول ولونه الأول وحجمه الأول . . فمحاولة الفصل إن تمت ؛ لا تجعل الليمونة ليمونة ، ولكن تجعلها مسحوق ليمون . وكذلك السكر يعود مسحوقا .

وهكذا يكون العمل المسرحى الحقيقى . لا تستطيع أن ترى فيه الفكرة أو الموضوع منفصلا عن الشكل ، ولا تستطيع أن تنظر الشكل فيه منفردا . وربما كان هذا المثل شاهدا على مفهوم الوحدة الفنية (٣٢) التى قتلت بحثا .

ومعنى ذلك كله أن الكاتب المسرحى مطالب إذا أراد فنا حقيقيا بأن لا يقف عند موضوع من الموضوعات ليجسده بالبناء المسرحى (٣٣) وانما يترك للفكرة ان بدأ بها عند معايشته الأولى

للعمل المسرحى (النص) — قبل كتابته — لتختار الشخصيات ، تلك التى تستدعى الحادثة ، وما يجسدها من صراع وحوار وما يجعل هذا الصراع دراميا .

دراميات الصراع :

والصراع لا يكون دراميا لمجرد أن معركة تنشب بين متكلمين أو بين متناقشين . فإنك إذا رأيت صراعا داميا بين (كلبين) فى طريق عام — مثلا — فلن تستطيع أن تحكم على هذا الصراع بأنه درامى ما لم يرتبط بانفعالك أو بشعور واحد آخر من المتفرجين. فاذا تعاطف واحد من المشاهدين مع كلب منهما فإن الصراع الكلبى يصبح — عندئذ — صراعا دراميا . . لأنه حرك شعور المشاهد . وأوجد عنده تعاطفا مع طرف من الأطراف المتصارعة . على ذلك يمكننا أن ننظر إلى مباريات صراع الديكة أو الحيوانات التى تعقد فى بلدان الحضارة الغربية ، وكذلك مباريات صراع الحيوانات عندهم على أنها لها أبعاد درامية ، طالما أنها تكتسب متعاطفين يتمثلون فى فريقى المشجعين والمتنافسين لأن هذا التعاطف وذاك التنافس إنما يدفع الناس من البشر الذين يتنافسون بتأييد الكلاب أو الطيور يعكسون هذا التناقض على حيواتهم ، مما ينمى الصراع بينهم ولكن فى إطار الواقع اليومى . وهو ليس صراعا دراميا بالمعنى الفنى ، ولكن الصراع المسرحى الذى أقصده هو عمل من إبداع الفنان وحده . ولكنى أعطى مجرد مثل .

« فتح الأندلس » بين الفاعل التاريخى والفاعل الدرامى

فإذا عندنا إلى نص (الزعيم مصطفى كامل) الذى حققه الأديب (خيرى شلبى) (٣٤) وتوقفنا لننظر مدى تمثله لشىء مما ذكرنا ؛ فإننا نواجه فى مقدمة (مصطفى كامل) نفسه بما قد يقطع علينا رحلة البحث عما هو مسرحى أو درامى . يقول فى مقدمة نصه : « وقد اخترت من الموضوعات التاريخية موضوع فتح الأندلس ، لأنه من أجمل الفتوحات الإسلامية التى فاز المسلمون فيها فوزا مبينا . وقد أحطت فى هذا الموضوع الحقيقة بالخيال غرضا لإظهار المقصود بكامل مظهره » .

إذا فالموضوع هو شاغله ، وليس الشكل المسرحى مرتبطا أو مندمجا مع الموضوع . والمسرح لا يحتاج إلى ما هو جميل ، ولكنه يحتاج إلى ما هو درامى أى فيه صراع على النحو الذى بينته ، ومثلت له . والجمال لا يكون فى الموضوع ، وإنما يكون الجمال فى الشكل حيث يستدعيه الموضوع استدعاء حتميا ، أو يستدعيان كل منهما الآخر فلا نعرف من منهما الداعى .ومن المستدعى . من هنا ينبع الجمال فى المسرح .

على أن الكاتب هنا — مصطفى كامل — يحيط الموضوع أو يغلفه بالخيال خدمة الموضوع ذاته ، أى أنه يغلف الحقيقة التاريخية بالحقيقة الفنية . أو هو يحاول ذلك فى مسرحيته (فتح الأندلس) . وللدكتور إبراهيم حمادة رأى كبير فى هذا العمل . . إذ يراه مجرد خطبة من خطب الحماسة (٣٥) .

على أن البرهنة على مدى درامية النص المسرحى تتضح بدراسة تستكشف مجتمع النص نفسه أى دراسة الفاعل الاجتماعى فى النص . وهذا يتم بفهم مؤثرات مجتمع الكاتب نفسه .

الفاعل الاجتماعى فى نص مسرحية (فتح الأندلس) :

ويشكل الفاعل الاجتماعى دوافع الكاتب ودوافع مجتمعه — رهن كتابتها ودوافع الكاتب تتمثل فى وطنيته (٣٦) وتتمثل فى رغبته فى أن يفجر بحدث من أحداث تاريخ المسلمين . وكذلك فى غرضه من كتابة عمله هذا ، وهو ازكاء الروح الوطنية ونفخ ريح الحماسة والفعل القومى والوطنى . كما تتمثل فى المامه بدور المسرح وخطورته فى تقديم القضايا والقيم ، على أساس أنه فن الحضور الفاعل والمتفاعل فى آن واحد .

ويشكل التفاعل الاجتماعى نبعا للفاعل الاجتماعى أولا . . إذ يستقى المبدع من مجتمعه طرائق الشخصيات وسلوكها ، ثم يدفعها بتيار عصرها التاريخى وإيقاعه ويتمثل هذا المصدر السلوكى من مس الكاتب لفكرة ما يتفاعل بها مجتمعه آنذاك وهى (فكرة الاستقلال) والخلاص من نير الاستعمار الانجليزى . لذلك فالموضوع موضوع وطنى ذو صبغة قومية . والهدف منه دعوة العرب من المسلمين وغيرهم إلى الوحدة . وكذلك تمجيد الدولة العربية الإسلامية فى الأندلس بهدف الحض على الوحدة الوطنية والحض على تحقيق شعار القومية العربية والوحدة الإسلامية ، خاصة وان اصداء نداء (جمال الدين الافغانى) بربط عرى الاسلام وبوثاق يجمع العالم الإسلامى كان ما يزال يتردد عاليا . (٣٧) .

والاسقاط السياسى واضح فى مثل هذا الموضوع . فهو يسقط على الاحتلال البريطانى لمصر ، ويحض على ازدرائه ومقاومته بأيدى المصريين ، كما يسقط على أى احتلال لوطن اسلامى وهو من حيث الشكل يعكس قيمة المسرح ، ودوره فى المجتمع بوصفه نشاطا فاعلا ومتفاعلا ، حيث يتأثر بالحركة الاجتماعية وتياراتها ، ويؤثر فيها . فكأنه يستخدم المسرح لنقل المعرفة التاريخية . ولكن أدوات المسرح ليست ماثلة مثولا متمكنا . وهذا واضح من خفوت صوت الامتاع ، ومن ثم بهتان دور الاقناع .

والفاعل الاجتماعى يظهر جليا على الشكل . فالتقدمة الدرامية هى (مقدمة طللية) وليست تقدمة درامية بالمفهوم المسرحى (٣٨)، (٣٩)، (٤٠)، (٤١)، (٤٢) حيث بدأ المؤلف بقصيدة غزلية بين (عباد) وزير البلاد — وبين (مريم) الفتاة الرومية التى يحبها : (متكلم — مخاطب) :

عباد — مريم :

يازهرة الغرب ان الحب أضناني
وحسن قدك أعياني وأفناني
ملكت قلبي ففضلت الغرام على
ما كنت أفضله في كل أزماني
لك الفؤاد فجودي بالوصال فما
أحلى الوصال على قلبي ووجداني
لك الحياة وما في الجسم من رمق
ومن دماء ومن دمع وأشجان
لك الوزير وزير الملك ممتثل
فمتعية بما يمسى به هاني
حسبت أن الهوى يجرى فهمت به
فما أفاد وما للوصول أدناني
فهل ترين وراء الحب منزلة
تدني اليك فان الحب أقصاني
فتجاوبه :
نعم وراء الهوى ياصاح منزلة
تدنيك مني ومن وصلي واحساني »(٤٣)

ولاشك أن الفاعل الاجتماعي يؤثر في شكل هذه التقدمة ، حيث تتدخل ثقافته التراثية في شكل القصيدة العربية القديم ، حيث البكائية الغزلية . ولا شك أن تأثير الكتابة العربية ونسقها هو الفاعل المؤثر في شكل الصياغة ، حيث يضع المتكلم والمستمع معا قبل الكلام مستغنيا عن اسم الشخصية ، ليجعلها تتكلم بعد لفظة « فتجاوبه » كما أن السرد الذي هو تصوير لما قبل الفعل ولما بعده يشكل العمود الفقري للقول — هنا — وإذا كان الحوار المسرحي هو الوسيلة الفعالة في نقل حالة الحضور المسرحي بين الشخصيات وبين بعضها البعض وبينها وبين الجمهور ، فلذلك وجب أن يكون الحوار في المسرح ذا زمن واحد ، هو زمن الصورة المسرحية التي تستوجب أن يصلح ما يقال على المسرح للترجمة الفورية عن طريق الشعور . فإن الحوار — هنا — يخالف هذه القاعدة إذ فيه من التعقيد والاحالة والاطالة ما يجعل ترجمته الحاضرة محالة ، فهذه (مريم) تطلب من (عباد) في هذا البيت الشعرى شيئا أرجو أن تستطيع أيها القارىء ترجمته .

« يرجوك ذو الروم دفعا للحروب عسى
تطيب أندلس ياعين انساني »(٤٤)

وأرجو ألا يردد مثقف نابه على مسمعي قالة (أبي تمام) الشهيرة ردا على ما طرحه عليه أحد النقاد : « لماذا لا تقل ما يفهم » فأجابه (الطائى) « ولماذا لا تفهم ما يقال » لأن ما يقوله الشاعر يحتاج إلى تأمل ، وما تقوله الشخصية على المسرح لا يتأمله المتلقي تأملا جزئيا ، وفوريا والا ضاع ما سوف يقال بعده من حوار ، ولكن تأمل أقوال الشخصيات يكون اجمالا ، يتم بعد انتهاء العرض ، ويقتصر على أعمق وأبعد ما قدم في العرض ، وهو قليل .. قليل . وهو يختلف وفق حالة المتلقي وطريقة المؤدى وتفاعل حالة كل منهما .. فاني مازلت أذكر من عرض مسرحية (عطيل) (٤٥) التي شاهدتها من إخراج حمدى غيث وبطولته مع (محمد الطوخي) جملة قد تبدو عادية يقولها (ياجو) : « أنت صفراء يابنت » ويرددها (ثلاث عشرة مرة) في موقف درامي واحد .. فما تزال هذه العبارة على ما فيها من اخبار ، ربما لما فيها من دلالات بعيدة إذ أن (ياجو) يرمى الفتاة بما هو فيه ، فهو الحاقد ، وهو المتآمر ، ولفهم هذا الوصف المتوازى الذي يسقطه (ياجو) من صفاته هو على الفتاة ، فيه من الفن ما فيه ، وبما يناسب المسرح حقا ، من بعد عن المباشرة . إذ لو كان الكاتب غير متمرس ، لأخبرنا مباشرة بمبدى ما يعتمل في نفس (أياجو) من ضغينة وخسة ، تناسب ما يطلق على من كانت تلك صفاته (صفراوى) بلغة العامة ولكن تمرس الكاتب جعلنا نتأمل ما وراء الكلام وما وراء الظرف وما وراء الشخصيات ، وهو تأمل يناسب المتلقي في المسرح ، وليس لقصيدة شعرية . لذلك لا يلجأ إلى التراكيب المعقدة ولكنه يأخذ جملة بسيطة وسهلة تناسب انسيابا على شفتي شخصية تتصف بما تقوله ولكنها تلقى بهذه الصفة على غيرها ، ويلجأ إلى تكرارها (ثلاث عشرة مرة) في الموقف الدرامي نفسه ، بما يتيح للممثل ابتكار ثلاث عشرة طريقة لأداء جملة واحدة ، وما يستتبع ذلك من استعراض للمهارة ، مما يحفر هذه الجملة عميقا في نفوس المشاهدين ، ومن ثم يجدون أنفسهم يرددونها لا اراديا ، ومن ثم يتأملونها بربطها بشخصية قائلها (ياجو) ومن ثم ، رد تلك الصفة اليه واسقاطها من الفتاة .

ولكن المعنى في قول (مريم) المشار اليه : « يرجوك ذو الروم .. » لا يصل الا من خلال زمن للصورة — هنا — زمن الصورة الشعرية ، وهو الأصل في هذا القول .. وزمن الصورة المسرحية . وهو غير موجود فيما أوردت من مثال ، لأن فهم معنى البيت يحتاج إلى زمن تترجم فيه الصورة إلى المعنى مما يضيع على المتلقي ترجمة الحوار التالي لهذا البيت ناهيك عن ترجمته بعد ذلك إلى موقف ، وناهيك عن ركاكة المعنى نفسه ، وزيادة الجملة الأخيرة من البيت نفسه عن الحاجة : « ياعين انساني » أي (ياعيني الإنسانية التي أرى بها ، وهي بالعامية (يانن عيني) .

وهي تريد أن تقول له أن لأهل الروم (وهو منهم) ليرجونك منع الحرب عسى أن يحل السلام بربوع الأندلس فيعيش أهلها في هدوء .

ويتكرر هذا الأسلوب في نهاية المسرحية :
« طارق ذكرك يبقى مابدى النيران »
ويقصد الشمس والقمر . وهذا لا يناسب المسرح . ناهيك عن التعبيرات المطروقة والتي تعكس عدم الصدق الفني ، وانعدام الصدق الواقعي :

« لك الوزير وزير الملك ممتثل » إلى جانب الحشو الظاهر في قول الوزير « وزير الملك » بل زيادة البيت كله عن إضافة جديد للمعنى أو للتعبير إذ جاء

بعد قوله :

« لك الحياة وما فى الجسم من رمق » فنصف البيت كاف ولا ضرورة لنصف الرف ولعجز البيت « لك الحياة » كافية شافية (وما فى الجسم من رمق) و (ومن دماء ومن دمع وأشجان) لا ضرورة لمثل هذه التفاصيل مطلقا سواء كتبت فى شكل قصيدة أم كتبت على أمل التحاقها بمادة الحوار .

كما أننى لا أرى ضرورة لصياغة التقدمة الدرامية بالنظم الشعرى الذى بدأ هنا رصفا من الكلام — بتعبير د. طه حسين (٤٦) حيث أن الكلام (الحوار) بعد هذه التقدمة جاء نثرا . خاصة وأنه يكرر ذلك النسق فى مقدمة الفصل الثانى أيضا إذ ينشد الجنود شعرا :

« عش بالهناء ممتعا
يا أيها الشهم الرشيد
وأرفع منار بلادنا
بالعزم والحزم المجيد
وانصر بسيفك ديننا
فى ظل مولانا الوليد »

وهذا القول بعيد عن الحقيقة التاريخية ، لأن جنود (موسى بن نصير) حقيقية هم الذين ينصرون الدين بسيوفهم ، وهم الذين يستظل بظلهم الخلفية (الوليد) ، وليس العكس . ولأن الكاتب من أنصار النظرة الواحدية لتطور التاريخ ، فإن الحقيقة التاريخية ترد معكوسة ، حيث يظهر الفاعل التاريخى هنا هو الخليفة وليس جنود الخليفة الذين وهبوا أرواحهم لتغيير المجتمعات والحراك التاريخى لكسب التأييد لفكرة الإسلام ودولته . وهو ينقل المعرفة التاريخية ذات المنظور الواحدى ، ولكن أسلوب المسرح ليس هو القائد للمعارف التاريخية بقيمها وفكرها ، ولكن العكس هو الصحيح .

ثبت المصادر والمراجع :

١ — انظر ما كتبه ر. ج. كولنجوود ، فكرة التاريخ ، ترجمة محمد بكير خليل ، (القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٦٨) عن فلسفة التاريخ ص ٣٠ — ٣٨ .

٢ — أنظر : جورج جورفتش ، دراسات فى الطبقات الاجتماعية ، ت أحمد رضا محمد ، (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢) .
أنظر موريس جنيز برج ، نفسية المجتمع (القاهرة ، الألف كتاب ١٥٩ ، مكتبة الانجلو المصرية ١٩٥٨)
أنظر د. فؤاد مرسى ، الرأسمالية تجدد نفسها ، الكويت عالم المعرفة ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون ، مارس — اذار ، ١٩٩٠) عن النتائج الاجتماعية للثورة العلمية ص ٧٧ .

٣ — راجع ما كتبه كل من :
— هنرى د. ايكن ، عصر الايديولوجية ، ت د. فؤاد زكريا (القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية ، الألف كتاب ١٩٦٣) فى الديالكتيك والمادية

— د. على عبد المعطى محمد ، الفكر السياسى الغربى ، الاسكندرية ، دار المعرفة الجامعية ، ١٩٨٠ .
— جاك دونديه دى فاير ، الدولة ، ت أحمد حسيب عباس (القاهرة ، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها ، ١٩٥٨) ص ٢ .
— كارل ماركس ، رأس المال ، ت د. راشد البراوى ، ط ٣ (القاهرة ، دار النهضة العربية المصرية ، ١٩٦٠) انظر ما كتبه عن الفرق بين مهارة النحلة فى بناء مسكنها وخيال المهندس وخيال العامل السابق على عملية البناء والعمل ، ص ١٤٠

٤ — ماركس ، نفسه ، ص ١٣٩ ، ١٤٠
— وأنظر موريس دوب ، دراسات فى تطور الرأسمالية ، تعريب د. رؤوف عباس (القاهرة ، دار الكتاب الجامعى ١٩٧٨) .
— أيضا . . جورج سول ، المذاهب الاقتصادية الكبرى ، ت راشد البراوى ، (القاهرة ، مطبعة النهضة المصرية) .
— وأنظر د. فؤاد مرسى ، المرجع نفسه ، فصل ٣ ، النتائج الاقتصادية للثورة العلمية ص ٥٩ .

٥ — راجع د. صلاح عدس ، ملامح الفكر الأوربى المعاصر ، (القاهرة ، دار الهلال ، ٣٠٤ من ص ١١ : ص ٢٠ .
— وانظر سارتر ، الوجودية مذهب إنسانى ، ترجمة د. عبد المنعم الحفنى
— د. حبيب الشارونى ، فلسفة سارتر ، (الاسكندرية ، منشأة المعارف ، د/ت) .
— وأنظر د. عبد الفتاح الديدى ، الاتجاهات المعاصرة فى الفلسفة ، (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥) .

٦ — راجع برتولت بريشت ، نظرية المسرح الملحمى ، ت . د. جميل نصيف (بيروت ، عالم المعرفة ، د / ت) .

٧ — انظر ما كتبه . يسرى خميس فى مقدمة ترجمته لمسرحية بيتر فايس ، مارا — صاد (القاهرة ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، ع ٤٣ فى ١٥ مارس ١٩٦٧)
من سلسلة روائع المسرحيات العالمية

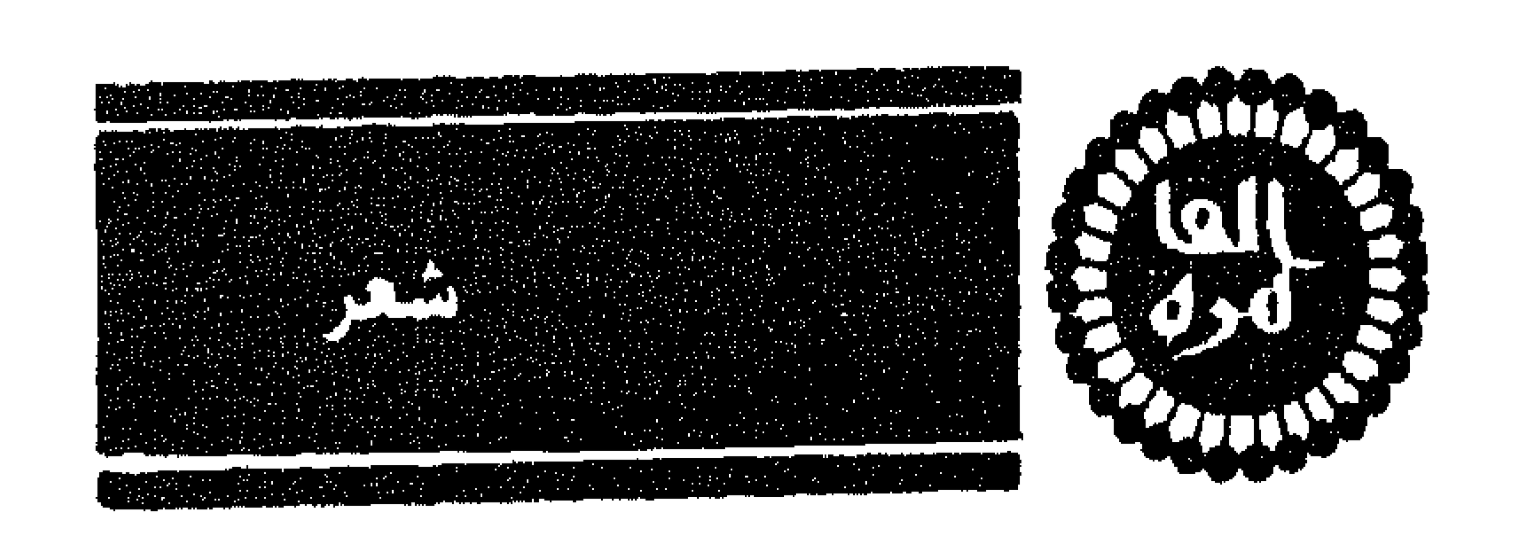
٨ — برتولت برشت ، نفسه ، الباب الثانى ، الفقرة الثانية ص ٤٩ .

٩ — أنظر د. عبد القادر القط ، من فنون الأدب — المسرحية — (بيروت ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٨) ماكتبه عن تناول شوقى للتاريخ فى « مصرع كليوباترة » ص ٤٩ وما كتبه د. جمال الدين الرمادى ، مسرحية كليوباترة ، دار الفكر العربى
د. سمير سرحان ، المسرح والتراث العربى ، مكتبة الشاب (١١) (القاهرة الثقافة الجماهيرية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨) عن الفن والتاريخ ص ٨ .

١٠ — انظر : د. قاسم عبده قاسم ، « الشعر والتاريخ » (مجلة الجمعية المصرية التاريخية ، مج ٣٨ ، ٣٩ (القاهرة ١٩٨١ — ١٩٨٢) .

١١ ــ أنظر كتاب العمل التليفزيونى ، ت تماضر توفيق (القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية ، سلسلة الألف كتاب عن وزارة التربية والتعليم)
١٢ ــ د. قاسم ، نفسه .
١٣ ــ أنظر الفريد فرج ، مسرحية : سليمان الحلبى ، دار الهلال بالقاهرة
١٤ ــ راجع ماكتبه عبد اللطيف البغدادى وحسن إبراهيم وكمال الدين حسين عن عصر عبد الناصر بعنوان (الصامتون يتكلمون) وماكتبه توفيق الحكيم : عودة الوعى .
١٥ ــ راجع ر . ج . كولنجوود ، فكرة التاريخ ، نفسه ، فصل : الخيال التاريخى ص ٤٠١ : ٤٣٠ وايضا د. قاسم ، المرجع ذاته .
١٦ ــ راجع د. أبو الحسن سلام ، الإيقاع فى المسرح المصرى ، (الاسكندرية ، مكتبة كلية الآداب ، مخطوط ، رسالة دكتوراة ، قسم المسرح)
١٧ ــ راجع د. عبد القادر القط ، المرجع نفسه ص ٦٨
١٨ ــ انظر : اريك فروم ، الإنسان بين الجوهر والمظهر ، ت سعد زهران (الكويت ، عالم المعرفة (١٤٠) ، عن المجلس الوطنى للثقافة ، أغسطس / أب ، ١٩٩٠) ص ٣٥، ٤٠
١٩ ــ انظر أيضا جوته ، قصيدة « لقية » ترجمة شعرية وأخرى نثرية للفنان المخرج نبيل الألفى ، فى محاضرة مطبوعة لطلاب المعهد العالى للفنون المسرحية ، قسم التمثيل والإخراج لطلاب قسم المسرح بآداب الاسكندرية ، د/ت .
٢٠ ــ راجع د. قاسم عبده ، السابق الاشارة اليه ، وراجع د. جمال الدين الرمادى السابق الاشارة اليه ، وراجع د. سمير سرحان . وقد سبق التنويه عنه .
٢١ ــ راجع كارل ماركس ، نفسه ، وكذلك مكتبة ستالين : المادية التاريخية ، دار التقدم بموسكو .

ــ وللمزيد يمكن الرجوع إلى ج . بالانديه ، « الدوافع والانماط الثقافية فى التغيير التكنولوجى » ضمن كتاب منظمة اليونسكو (التغير الاجتماعى والتنمية الاقتصادية) ت : محمود فتحى عمر (القاهرة مؤسسة سجل العرب ، ١٩٦٧) وأيضا ت . س اشتن ، الانقلاب الصناعى فى انجلترا (القاهرة ، مكتبة نهضة مصر ، ١٩٥٦) .
وانظر هـ . موس ، ميلاد العصور الوسطى ، (القاهرة ، الألف كتاب ٦٢٣ ، الهيئة العامة للكتب والأجهزة العلمية ١٩٦٧) ف ٣ ، ف ٨ ، ف ١٥ عن التقاء الحضارتين ، زوال الحضارات ، والامبراطورية ، ظهور الإسلام ، أوربا فى مرحلة انتقال .
٢٢ ــ راجع د. أحمد سخسوخ ، « برلولت بريشت الثائر المسرحى » (الفنون) السنة السادسة العدد ٢٣ ، القاهرة ، اتحاد النقابات الفنية ، فبراير ، ١٩٨٥ ص ٦٦ .
٢٣ ــ راجع : د. يسرى خميس ، نفسه
٢٤ ــ راجع : د. عبد القادر القط ، المرجع ذاته .
٢٥ ــ أرسطو ــ فن الشعر ، ت . د. إبراهيم حمادة ، الانجلو المصرية .
٢٦ ــ د. قاسم عبده ، نفسه .
٢٧ ــ راجع ماكتبته ، لميس العمارى ، حول الملامح الأساسية للدراما اللاأرسطية » بمجلة الاقلام العراقية ، (بغداد ، وزارة الإعلام العراقية) .
٢٨ ــ راجع أحمد هاشم « المسرح الملحمى فى مصر » (لفنون) العدد ٣١ ، سبتمبر ١٩٨٦ .
٢٩ ــ د. أبو الحسن سلام ، « لوكوللوس والمنحنى الصاعد للمسرح المدرسى » (الاسكندرية جريدة الأيام ، عن جامعة الاسكندرية ، السنة الثالثة ، العدد ١٣٩ فى ٩٠/٣/١١ والعدد ١٤٠ فى ١٩٩٠/٣/١٨ صفحة الأدب والفكر ص ٥ .
٣٠ ــ د. رشاد رشدى ، فن كتابة المسرحية ، (القاهرة ، دار ألف للنشر ، سنة ١٩٨٥) نفسه ص ٤٧ .
٣١ ــ لاجوس اجرى ، فن الكتابة المسرحية ، ترجمة دريني خشبة ، (القاهرة ، مطبعة نهضة مصر)
٣٢ ــ أنظر د. محمد مصطفى بدوى ، دراسات فى الشعر والمسرح (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب) .
٣٣ ــ أنظر د. أبو الحسن سلام ، المقدمة الطللية والتقديمة الدرامية فى مسرح نجيب سرور (الاسكندرية ، كتاب المسرح والتراث العربى ــ عن جامعة الاسكندرية ، مايو ١٩٨٩ ، بمناسبة المهرجان السادس لليوم العالمى للمسرح .
٣٤ ــ أنظر : مصطفى كامل ، مسرحية فتح الأندلس ، تحقيق خيرى شلبى (القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سلسلة مسرحيات عربية) .
٣٥ ــ انظر د. إبراهيم حمادة ، هوامش فى الدراما والنقد ، (القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨ .
٣٦ ــ أنظر عبد الرحمن الرافعى ، مصطفى كامل باعث الحركة الوطنية ، (تاريخ مصر القومى من ١٨٩٢ إلى ١٩٠٨ ط. الرابعة . مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٦٢ .
٣٧ ــ المرجع السابق نفسه .
٣٨ ــ أنظر . د. سمير سرحان ، المرجع السابق نفسه ،
٣٩ ــ وانظر د. محمد عنانى ، المشهد الإفتتاحى فى مسرحيات شكسبير ، مجلة المسرح المصرية ــ تصدر عن مسرح الحكيم .
٤٠ ــ أنظر د. أبو الحسن سلام ، المرجع السابق نفسه .
٤١ ــ انظر د. إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية (القاهرة ، دار الشعب)
٤٢ ــ أنظر : نص المسرحية نفسها (فتح الأندلس)
٤٣ ــ المصدر نفسه .
٤٤ ــ المصدر نفسه .
٤٥ ــ عرضت هذه المسرحية ضمن عروض فرقة المسرح العالمى التابعة لهيئة المسرح والموسيقى والسينما فى الستينيات على مسرح سيد درويش ◆



تنداري (٣)

طبعاً، إلى مدينة البحر
البيضاء، وذاكرة المستقبل،
وبداية النهار

سيرة المنسى

مهدي محمد مصطفى

لم يَعُدْ ثَمَّ جَسَدْ ،
يَحْملُ الرُّوحَ التى تَنْأى عن الجُدْرَانِ ، عن رائحةٍ فى البيتِ ، كان السُّورُ ، والمرأةُ ، والسُّورُ هو الميْراثُ ، هلْ كانَ طَرِيقاً ، حَجَرياً ..؟ أيْنَما تَعْرِفْ تَمُتْ ! قالتِ المرأةُ :
كان العُشْبُ خُبزاً ، لونَ أسْمائي ، وكان الله حطّاباً . مَضَيْنا بيننا نافذةٌ . في ليلةٍ جاءَ قَتيلٌ . كَفُّهُ مَمْلُوءَةٌ بالطّينِ . صِرْنَا نعرفُ الميراثَ ، لم نَنْسُجْ له إلاّ حُقُولَ الرُّوحِ . قُلْنَا . أيْنَما تَنْهضْ مَراعٍ مّا سَنَأتي ..!!

.... على رصيفٍ مّا . قطاراتٌ ، أساطيرُ .. هل انتظرتَ ..؟
كان الطفلُ شاخصاً أمامَ النورِ .. هل فتحتَ بابَهُ ..؟
رأيتُ السورَ محنياً عليهِ ، حينما اقتربتُ صار جسمُهُ مسيرةَ الأسلافِ .. كيف أدخلُ الظلامَ مرةً أُخرى ومَنْ يُرتّقُ الجرحَ إذنْ ..؟ سأجبلُ الطينَ الذى يمشي عليهِ ، والذى أمشي عليه ، ثَمَّ بيتٌ . أبيضَ التاريخِ ، يُبْنَى أبيضَ الأحفادِ ، لكنَّ الخطا ! منذ الصباحِ ، كيف أمحوها ، وأعوامى التى تركتُها فى بئرِها الأولى ستصحو ..؟ ليكنْ ، سأطرقُ البابَ التي يعبرُ منها الميّتونَ . أَلِجُ السؤالَ من عينيهِ ؛ سوفَ أنزعُ المدينةَ الأخرى ، وأجلسُ أمامَ الحائط المشروخ .. وليكن دمى فضاءه .
يارقصةَ المطرِ !!

فليدخُلِ البيتُ من أبوابِهِ السبعةْ
نهراً له ألف سرٍّ حاملاً رأسَهْ
أينَ الصبيُّ . . ؟
يمرُّ الآنَ قربَ نهاية الضَّحى وجلاً ، تبصُّ رائحةُ البيوُتِ ، أينَ الذي كانَ الصبيَّ . . ؟
أخيراً صار سوراً ، له نوافذُ لا يراها ، نصفُ مشيّة ، وسوف يُفضي إلى رَحىً تدورُ إذنْ ،
لابدَّ من رقصةٍ أخرى لأعرفَ . أينَ كنتُ فى الرقصةِ الأولى ، وأمحو خطايَ من سلالَم
مّا . . ؟!

. . . .

. . . .

ـ ياالحظِّك ياأمِّ . كيفَ وصلت هناك . . ؟ وكفّك مملوءةٌ بالخرافاتِ ، والبابُ موصدةٌ . . !؟
ـ كانَ الوقتُ قمحاً ، يتجوّل فى غَسَقٍ مّا ، أسماك ترقصُ والأعشابَ ، فوقَ ظلِّهِ المعكوس
فى مياهٍ ، قدما الغامضِ حافيتانِ . ويداهُ شبهُ جريدتينِ يابستينِ ، خلفَهُ مدنٌ من بكاءٍ ،
وكانتِ الجنازاتُ سرَّها . . وكنتُ

١ ـ كهف الأسرار
٢ ـ خزانةَ الأطفال
٣ ـ حرارةَ الجماع
٤ ـ قناديلِ البيوت
٥ ـ خسرانَ الطريق
٦ ـ فكتبتُ فى كفِّي :

كلما تتجوّل أبعدَ من دفقةِ البدء ، أقربَ من غسقٍ مّا ، سياجٌ يشدُّ الطريقَ من القدمينِ إلى
البيت كان سحيقاً هناكَ ، عجوزٌ تَلُمُّ الخطى ، تنحني قربَ شيخوخةٍ فى رداءٍ ممزّقةٍ ، رجلٌ
من رعاةِ العناكبِ يعدو وراء سؤال . . . !
إذن فى الأفق كوّة ، سأدخل منها ، أرى أياميَ أسراراً ترتدي أسمالاً ، أجلسُ برهةً ، وأنظرُ
ورائي ، لماذا انفجر الأفقُ حينما أبصرني ، ألمُّ الأشياءَ التي أعرفُها ؟، إنه السَّفرُ الهَرِمُ بين
الشتاءِ والطريق .

يادرجاً حجرياً ، سُدَّ كوى الذاكرة الأولى . إن الأسلافَ يمرّون
الليلةَ فى كلماتٍ ، يختبئونَ وراء قميصك ، تبصرهم شبحاً ،
شبحاً ، وتنامْ .

فِي صَبَاحٍ سَيَأْتِي . رَأَيْتُ عَلَى العَتَبَاتِ . بَقَايَا نَهَارٍ . وَرَأْساً بِلَا جَسَدٍ . نِصْفُهُ دَاخِلَ الهَاوِيَةْ .
نِصْفُهُ خَارِجَ الهَاوِيةْ . طَائِرَيْن يَتِيمَيْنِ عَيْنِيْ سُؤَالٍ تَلُوحَانِ . بَعْدَ حَنِينٍ . سَيَأْتُونَ مِنْ خَلْفِ
أَحْزَانِهِمْ . حَامِلِينَ مَعَاوِلَهُمْ . كُلَّمَا اقْتَرَبُوا أَخْتَفِي فَإِذَا تَعِبُوا يَلِجُونَ حكاياتِهِمْ . عَنْ قَمِيصٍ
يَدُلُّ عَلى دَرَجٍ سَوْفَ يُنْهِي الطَّرِيْقَ إِلَيَّ . وَلِكَنَّهُمْ سَيَمُرُّونَ مِثْلَ الخُرَافَاتِ . أَجْسَادُهُمْ مُدُنٌ
شِبْهُ غَارِقَةٍ فِى ظِلَالٍ وَلَنْ يُبْصِرُونِي .

عَبَرَت تِنْدَارِي ضُحَاهَا . شَبَابِيكُهَا ظَهِيرَةُ حَرْبٍ . أَبْوَابُهَا نِصْفُ مَنْسِيَّةٍ ، وَأَسْمَاؤُهَا قُرْبَ لَيْلَةٍ تَخْتَفِي ، وَالظَّلَامُ يَفْتَحُ أَسْرَارَهَا . فَتُبْصِرُ قَتْلَاهَا ، قَاتِلِيْهَا وَرَاءَ السُّوْرِ الَّذِي سَوْفَ يُمْحَى .

اللَّحْظَةَ الأُوْلَى خَرَجْتُ رَأَيْتُ صَرْخَتَهَا شِتَاءً آتِياً . فَصَحَوْتُ . أَهْلاً . مَنْ ؟ أَخِيْراً ظِلِّيَ
المَعْقُوْفُ . كَيْفَ دَخَلْتَ ؟ مِنْ بَابٍ مُضَرَّجَةٍ بِوَجْهٍ مَيِّتٍ ؟ هَلْ أَنْتَ لَيْلُ نَبِيِّهَا ؟ أَيْنَ الفَرَاشَاتُ
التِّي بَلَّلْتَهَا فَتَسَاقَطَ التَّارِيْخُ مِنْ جُرْحٍ سَيَأْتِي ؟ إِنَّنِي أَصْحُوْ أَرَانِي لَحْظَةً مَقْلُوبَةً . وَنِهَايَةً
عَمْيَاءَ . هَلْ تَصْطَادُ شُبَّاكاً مِنَ الجُدْرَانِ . أَمْ أَرْضاً تُسَيِّجُهَا زُهُوْرُ الرَّغْبَةِ الأُوْلَى . خُطَا المَوْتَى
عَلَى دَرَجِ الظَّلَامِ ؟ عِوَاءَ نَافِذَتَيْنِ شَارِدَتَيْنِ مِنْ بِئْرِ السُّؤَالِ ؟

الدَّفْقَةَ الأُخْرَى حَلَلْتُ . عَرَفْتُ أَنَّ سُلَالَةَ الأَشْبَاحِ شَهْوَةُ عَاشِقِينَ . يُسَمِّيَانِ الأَرْضَ
والقَتْلَى . رَأَيْتُ السِّرَّ فِى جَسَدِ الطَّرِيقِ . نَجَوتُ مِنْ أَمْوَاجِهِ . وَدَخَلْتُ فِى أَسْوَارِهِ . لَكِنَّنِي فِي
مِيْتَتِيَ سَمَّيْتُهُ إِسْماً . وَكَانَ الوَحْلُ يَتْبَعُنِي . أُحَدِّقُ أُبْصِرُ الأَغْوَارَ أَيْنَ الخَطْوَةُ الأُوْلَى . . ؟ تُنَقِّبُ
فِى دَمِهَا عَنْ صِبَا . عَنْ ظَهِيْرَةِ حُلْمٍ . فَيَلْتَصِقَانِ
تُحَدِّقُ فِي جِسْمِهَا البَضِّ . تُبْصِرُ أَجْنِحَةَ الطِّيْنِ مَرْمِيَّةً وَعلَى سُلَّمِ الرِّيْحِ . تَهْرُمُ أَمْطَارُهَا . فَتَعِنُّ
نَوَافِذُ شَيْخُوْخَةِ اللَّيْلِ . وَالْعُنْفُ يَأْتِي .

آهٍ تُنْدَارِيَ العَابِرَةْ . طِيْنَتِي أَخَذَتْنِي إِلى حَانَةٍ . بَدَنِي كَانَ يَمْشِيْ أَمَامِي . دَخَلْتُ وَرَتَّبْتُ أَيَّامَهَا . نِصْفَ مَوْتٍ وَنِصْفَ حَنِينٍ . يَمُرَّانِ فِي جَسَدٍ غَابِرٍ .

يالحظّك ياأمُّ ، كيفَ وصلتِ هناكَ ، وكفّك مملوءةٌ بالخرافاتِ ، والبابُ موصدةٌ . ◆

* جزء من قصائد تنداري — المدينة الخرافية

فى ذكرى ميلاده المئوية

زكى مبارك ونقاد عصره

أحمد حسين الطماوى

يعد زكى مبارك (٥ أغسطس ١٨٩١ — ٢٣ يناير ١٩٥٢) من أصحاب الأسماء الكبيرة التى موجت أجواء الفكر ، وقلبت أحوال الأدب على مدى ثلاثة عقود من الزمان ، ويحسب من هؤلاء النقاد الذين كانت أصواتهم عالية ، وأراؤهم ذائعة ، وكتاباتهم موضع أنظار القراء والكتاب ، ومما ساعد على ذيوع أفكاره وامتداد شهرته :

اتصاله منذ بداية حياته الأدبية بالصحافة السياسية والأدبية مثل البلاغ والرسالة والهلال وغيرها .

وعراكة المستمر مع المستشرقين وإنكار بعض أرائهم فى الأدب العربى وتمسكه بموقفه .

وخروجه من دائرة مصر إلى العراق ، وجامعاتها ، وإلقائه المحاضرات فى الجامعات والندوات .

بالاضافة إلى تنوع نتاجه الذى جمع بين الدراسات والنقد والابداع الشعرى .

وإلى جانب ذلك عرف الناس فى كتاباته — بشخصيته وموطنه واعتداده الشديد بنفسه وأدبه وله مقالات تحمل عناوين طنانه مثل : « أنا الكاتب الأول » « أنا نفسى » « لن يموت زكى مبارك » وقد اسرف فى هذا الجانب إلى حد انتقاد العقاد والمازنى وغيرهما له . فقد قال العقاد فى مجلة الاثنين (ابريل ١٩٤٣) : « إن زكى مبارك هو موضوع زكى مبارك الوحيد وإذا ألف مقال فى هذا الموضوع ، وقرأت واحدا منها ، ففى ذلك الكفاية كل الكفاية ولا نقص فى الموضوع بما فات » ولم يكن

موضوع زكى مبارك هو الوحيد لزكى مبارك كما قال العقاد ولكن كثرة كتابات زكى مبارك عن نفسه وبطريقة لافتة للنظر توحى بذلك فى مجال المبالغة . ومهما يكن من أمر كتابه زكى مبارك عن نفسه فإن قراءة المولوا بوقائع حياته الشخصية والأدبية وجهاده الوطنى وسجنه عام ١٩١٩ وتلقيه العلم فى باريس وحصوله على اكثر من دكتوراه ، وكل هذا ساعد على استطارة صيته واتساع شهرته .

* * *

كان زكى مبارك ناقدا أدبيا جريئا ، فى ردوده خشونه ووعورة ، وفى مناقشاته صخب وصراخ ، لا يمل من العراك والسجال ، ولا يغلف كلامه فى الخصومة بالتنميق والتدليس ، وإنما هو صريح مع نفسه وصبواتها ، مطيع لعواطفه عندما تشب وتثور ، وإذا كنا لا نلغى دور عقله ، فإنه كان أقرب ما يكون إلى التجاوب مع مشاعره الهائجة ، وانفعالاته الفائرة وليس غريبا أنه كتب عن نفسه بقلمه (الرسالة يناير ١٩٣٩) : « إنى فى حقيقة أمرى إنسان يعيش بثورة العواطف فوق ما يعيش بقوة العقل » لذلك كان لا يتوقف فى العراك إذا انتهى المدد من العقل ، وأمسك ذهنه عن تقديم الحجج ، وإنما يركن إلى السكوت إذا هدأت مشاعره ، وبردت عواطفه ، وعالج أحاسيسه بالنيل من خصمه . ومما نعت به : « الملاكم الأدبى » و « المشاغب الأدبى » .

وقد قيل عنه إنه طيب القلب . ولا نشك فى ذلك لأن القلب الطيب هو الذى إذا انفعل ظهر ما فيه ، ونطق بما يؤلمه ، ومن ثم فإن زكى مبارك ينقل عن قلبه ويترجم ما فى ضميره ، أو بعبارة أخرى ترتسم أعماله ، وتنعكس مشاعره فى أقواله ، وغالبا ما يرد ذلك فى صور نقدية حادة العبارة تحمل سمات نفسه القلقة .

مع طه حسين :

وقد أثار زكى مبارك قضايا قومية وأدبية عديدة مع خصومه . ولعل أكثر معاركه واشدها كانت مع الدكتور طه حسين . فقد أعمل قلمه فى بعض كتابات طه حسين وناوشه مناوشات تتسم بالعنف والغضب ، كما تتصف بالغيرة على العرب والمسلمين وتراثهم الأدبى »(٤) . وقد كان طه حسين قادرا على استنفار مشاعر الجمهور بما يطرحه من بعض الآراء المستنكرة ، أو التى لا يتقلبها الناس بشىء من الارتياح . ومن هذا ما جاء فى كتابه



« فى الشعر الجاهلى » بصدد الدين ، ومقولته عام ١٩٣٣ على صفحات « كوكب الشرق » من « أن المصرين قد خضعوا لضروب من البغض وألوان من العدوان جاءتهم من الفرس واليونان ، وجاءتهم من العرب والأتراك والفرنسيين » . فقد ساوى طه حسين بين العرب الذين فتحوا مصر وحكموها باسم الاسلام ونشروا فيها العدل ، والأجانب الذين طمعوا فى ثرواتها ، وتحكموا فى أهلها ، وساموها الضيم والظلم . ومن الطبيعى أن ينهض الكتاب العرب القوميين لرد قالة طه حسين ودحرها . فتصدى له كثيرون من أمثال عبد الرحمن عزام ، وعبد القادر حمزة ، والمازنى . وفتحى رضوان ، أما السوريون فقد انتقموا من كتب طه حسين بحرقها لتهوينه من أمر العرب ، وتصغير شأنهم ، ولسنا بصدد إثارة هذه القضية مرة أخرى فقد تولت ومضى أمرها ، وهزمت أراء طه حسين ، وبقيت القومية العربية على لسان كل كاتب عربى . وانما نذكر فى هذا السياق ما شارك به زكى مبارك فى انتقاد أقوال طه حسين ، فقد بين صاحبنا على صفحات البلاغ أن الاسلام هو دين مصر ، والعربية لغتها ومن يدعو إلى إحياء الفرعونية انما يعمل على نبذ العربية ودين الاسلام ، وأوضح أننا « حين نتكلم العربية ونذين بالاسلام لا نحتاج إلى من يذكرنا بأننا عرب فنحن لغة ودينا ولكننا مصريون وطنا والذى يطالبنا بغير ذلك إنما يكابر فى الواقع » ثم قال : « ومن الخرافات التى يرددها شباب اليوم أن مصر قد تكون عربية دينا ولغة ولكنها فرعونية دما . وهذه فكرة وهمية فإن مصر كانت قد اندمجت فى القومية الاسلامية وصاهرت الناس من جميع الاجناس » .

ولا يمكن دحض أراء زكى مبارك أو تعليقها ، فالفرعونية الآن لا تعدو أن تكون تاريخا يروى ، ولا يمكن للمواطن العربى المصرى الآن أن يتخذ منها

مقومات حياته الثقافية أو الدينية . وهى جديرة بالمطالعة والتأمل والتعرف عليها فى إطارها التاريخى . وهذا الموقف من الدكتور زكى مبارك جاء فى الجانب السليم إذ حزز وجدان العربى المسلم ، وجلل اعتقاده بثقافته العربية وديانته الاسلامية ، وإنه من غير المتوقع أو المستطاع أن نلغى أربعة عشر قرنا من الزمان ونمحى شيئا على السنتنا وافئدتنا مضى عليه آلاف السنين ولا فائدة ترجى من إحيائه غير التغنى بحضارة تولت ، ومجد زال ، وتراث غير فعال فى النفوس .

واستمرت المناوشات بين زكى مبارك وطه حسين بعد ذلك ، واشتدت بعد ما أصدر زكى مبارك كتابه « النثر الفنى فى القرن الرابع » الذى استخف به وسنعرض له . وفى عام ١٩٣٨ نشر طه حسين كتابه الشهير « مستقبل الثقافة فى مصر » وقد اثارت بعض الأراء الواردة فيه حفيظة عديدين ، وكان من بين هذه الأراء المثيرة قول طه حسين إن العقل المصرى ليس عقلا شرقيا ، وتساءل أمصر من الشرق الثقافى أم من الغرب الثقافى ؟ وقرر أن العقل المصرى متصل منذ العصور الأولى بشعوب بحر الروم ، وأن مستقبل الثقافة فى مصر متصل بماضيها البعيد ، وأنه ليس بين الشعوب التى نشأت حول الروم فرق عقلى قوى ، وذهب إلى أن وحدة الدين واللغة لا تصلحان لتكوين دولة وحمل مصر على تبنى حضارة الغرب ووجوب الصراحة والجراءة فى الأخذ بأسباب الحضارة الأروبية فى كل نواحى الحياة . وقد تصدى لهذا الكتاب نفر غير قليل من المفكرين الجادين ونازلوا طه حسين على صفحات الجرائد والمجلات منهم ساطع الحصرى والدكتور محمد حسين ، وزكى مبارك .

وقد انتصر الأخير للعروبة والشرق والاسلام وبين لطه حسين أن الاسلام أثر فى مصر أكثر مما أثرت الثقافة اليونانية ، انكر أن تكون العقلية المصرية أقرب إلى أوربا منها إلى الشرق ، ووضح أن مصر شغلت بعلوم اليونان قرونا ولكنها لم تتذوقهما ولم تفقه فلسفاتهم إلا بعد ترويض شديد ويرى أن « العلوم التى لا تهضم إلا بعد جهد ومشقة لا تغير عقليات الشعوب وإن غيرت عقليات أفراد » (الرسالة ٢٣ يناير ١٩٣٩) وأقر بأن العقلية المصرية غير العقلية اليونانية .

ولا أرغب فى تنصيب نفسى حكما بين الكاتبين الكبيرين وأناقشهما ، ولكن أجد نفسى تميل إلى ما قاله زكى مبارك لأنه يساير ما فى وجدانى ، ذلك أن كتب أرسطو ليست أقرب إلى نفسى من كتب الامام أبى حامد الغزالى ، كما أن اللغة العربية كانت وما زالت تربطنا بالشرق العربى ، ولا نرغب فى الاسهاب لأن هذا من البدهيات التى لا تحتاج إلى اثبات ودليل .

ومن قراءة النقد الأدبى فى عقود العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات نجد أن الملاحاة بين د. طه حسين ود. زكى مبارك لم تتوقف وكان الأخير لا يتورع من القول لطه حسين : « إنى لم أقصر فى محاربتك ولم يفتنى أن أنذر رجال التعليم بخطرك » .

معركة أدبية حول النثر الفنى :

فى عام ١٩٣١ تقدم الدكتور زكى مبارك بأطروحته « النثر الفنى فى القرن الرابع » الهجرى إلى جامعة السربون لنيل شهادة الدكتوراه بعد أن أمضى سبعة أعوام فى تأليفها ، وطبعت فى نفس السنة بالفرنسية فى باريس ثم أعاد النظر فيها وأصدرها بالعربية فى مجلدين عام ١٩٣٤ .

وكتاب « النثر فى القرن الرابع » من الكتب البارزة والدراسات الأدبية المتميزة . وكان صاحبه يعتز به به اعتزازا واضحا ويرى أنه سفر متفرد أكسبه مكانة رفيعة فى دنيا الأدب لذلك نراه يقول عنه فى مقدمة كتابه إن هذا الكتاب أول كتاب من نوعه فى اللغة العربية أو هو على الأقل أول كتاب صنف عن النثر الفنى فى القرن الرابع ، فهو بذلك أول منارة أقيمت لهداية السارين فى غيابات ذلك العهد السحيق » . وقال أيضا عنه فى صحيفة « البلاغ » [١٩٣٥/٨/١٥] « إن أعظم منصب فى الجامعة لا ينيلنى من المجد ما أنالنى كتاب النثر الفنى وستبيد أحجار الجامعة المصرية وتبيد ذكريات ثم يبقى ذلك الكتاب على مر الزمان » .

وعندما صدر الكتاب أهمله طه حسين واستخف به وقال عنه « كتاب من الكتب أخرجه كاتب من الكتاب » وقول طه حسين صحيح فى عمومه « فالنثر الفنى » فعلا كتاب من عشرات الكتب المؤلفة ، وصاحبه كاتب من عشرات الكتاب المؤلفين . ولكن هل هذا ما يعنيه طه حسين ؟ إن العبارة تعنى أن النثر الفنى كتاب غير متميز وصاحبه غير ممتاز ، والكتاب غير جدير بالاحتفال به والاشارة بدوره ومضمونه ، وفى هذا ما ينغص زكى مبارك أشد التنغيص وبخاصة أنه يعتز به على نحو ما المحنا . ومن هنا تجددت المعارك بين الكاتبين الكبيرين .

وتكمن أهمية الكتاب فى أنه سد فراغا واسعا فى دراسة النثر فى الفنى العربى زمن ظهوره . فقد كانت الكتابات قليلة إلى حد كبير عن النثر والمترسلين . إذ انصرف معظم الكتاب إلى الشعر والشعراء ، فكتب طه حسين رسالته عن أبى العلاء ، وقدم المازنى مقالات كثيرة عن ابن الرومى وتبعه العقاد بكتاب عن ابن الرومى ، أما المتنبى فقد كان قاسما مشتركا بين عدد غير قليل من الادباء . وقد تفنن الدارسون فى دراساتهم عن الشعر وقدموا نظرات ونظريات نقدية وأدبية فى هذا المجال ، وهناك من أعلن أن حياة الشاعر تستقى من شعره ، وهناك من تجاوز النظرة النفسية فى درس الشعراء إلى النظرة الفنية إلى آخر ما قيل فى الشعر والشعراء بينما قصرت الجهود بعض الشىء فى دراسة النثر القديم مع الأخذ فى الاعتبار دراسات جرجى زيدان فى تاريخ أداب اللغة العربية ومن تبعه من أمثال مصطفى صادق الرافعى وروحى الخالدى ، بالاضافة إلى ما نطالعه بين حين وحين عن نثر الجاحظ وأبى حيان ورسائل الصابى وغيرهم . ولكن دراسة علمية منظمة ومنهجية إلى حد كبير مثل كتاب « النثر

الفنى فى القرن الرابع » لم تكن موجودة فجاء هذا الكتاب ليملأ هوة ويلفت الانظار إلى أهمية الدراسات النثرية بترتيب محدد ، وطريقة معينة مع القاء الاضواء الكاشفة ، والتعليقات الهادية .

وقد تتبع زكى مبارك تطور النثر الفنى منذ الجاهلية إلى عصر النبوة فى الفصل الأول . ويين أن للعرب قبل الاسلام نثرا فنيا يلائم طباعهم السليمة ، وأذهانهم الصافية ، ولكنه ضاع لأسباب كثيرة أهمها تفشى الأمية وعدم التدوين ، وألح على أن ما ورد من نثر الجاهلية فى الكتب القديمة موضوع ومنتحل ، وتساءل قائلا : « قلنا إنه كان للعرب نثر فنى فى الجاهلية ثم عدنا فاثبتنا أن شواهد ذلك النثر ليست صحيحة لأنها فى جملتها من صنع الراوة ، فكيف يستقيم مع ذلك ما نراه من أنه كان للعرب نثر قبل الاسلام ؟ » وأضاف : « فليعلم القارىء أن لدينا شاهدا من شواهد النثر الجاهلى يصح الاعتماد عليه وهو القرآن » ومجمل رأيه أن القرآن يعطينا صورة للنثر الجاهلى .

وهنا وقع زكى مبارك فى المحظور مما أثار عليه حفيظة عدد من النقاد والدارسين كان أولهم المستشرق « مرسية » استاذه فى السربون والذى كان يرى أن النثر الفنى العربى بدأ بابن المقفع ، وساير طه حسين المستشرق « مرسيه » فى اتجاهه ، وذهب إلى القول بأن القرآن ليس شعرا أو نثرا وانما هو قرآن ، ورد عليه محمد فريد وجدى بأن القرآن وحى سماوى وكتاب معجز ، وإذا لم نعثر على نصوص نثرية فنية فى الجاهلية فلا يجوز السؤال عنها أو البحث فيها ، وتصدى له لطفى جمعه بقوله إن العرب فى الجاهلية لم تكن لهم مؤهلات المدنية والنهضة . واتهمه عبد المتعال الصعيدى بالشعوبية ورأى أن زكى مبارك يستطيع أن يقيس على كلام البشر مثل خطيب الرسول ﷺ والصحابة وينحى القرآن الكريم جانبا .

وقد أصر زكى مبارك على رأيه وأثبت فى كتابه الفصل الخاص بهذا الموضوع الشائك ، والذى لا يتقبله منه المسلمون . وربما كان زكى مبارك يبغى شهرة واسعة من وراء هذا الرأى المتعلق بصميم الدين الاسلامى مثل الشهرة الداوية التى حظى بها طه حسين عندما أعلن أراء نبذها المسلمون فى كتابه « فى الشعر الجاهلى » . إلا أن كلام زكى مبارك عن اعتبار القرآن الكريم صورة من صور النثر الجاهلى لم تدر حول معركة صاخبة صارخة مثل تلك التى دارت حول كتاب طه حسين سالف الذكر .

والمعجبون بزكى مبارك يشيدون بموقفه من المستشرقين وبخاصة « مرسية » ويفاخرون بأنه عارضهم وانتقدهم ودون فى كتابه أن النثر الفنى عرفه عرب الجاهلية بعكس ما يقول به المستشرقون من أن العرب لم يعرفوا النثر إلا عن طريق الفرس فى أوائل الاسلام . ويقول الاستاذ محمد محمود رضوان فى كتابه عن زكى مبارك : « رد على المستشرقين ودحض أراءهم بالأدلة والبراهين الدامغة » . وهذا يعنى أن الاستاذ رضوان يؤيد زكى مبارك فى أن القرآن صوره من صور النثر فى الجاهلية . وهو رأى غير مقنع وليست براهين زكى مبارك فوق النقد ، وما يحمد عليه صاحب كتاب النثر الفنى هو استعداده لمنازلة اساتذته المستشرقين وجرأته على مخالفتهم ، ولكن كنا نتمنى أن يكون ذلك فى غير هذا الموضوع الحساس . وسيبقى النثر الفنى هو وليد العصر الاسلامى الأول حتى تكتشف نصوص نثرية جاهلية لا يرقى اليها الشك .

أما بقية كتاب زكى مبارك فى فصوله الأخرى فتعد دراسة جادة ممتعة يظهر فيها خصائص النثر الفنى فى القرن الرابع وتطوره وتنقله من فترة إلى فترة حتى استقر على وضع معين . ومن هذه الخصائص التزام الكتاب بالسجع فى الرسائل وحرصهم على تضمين الرسائل بالأمثال وترصيعها بالشعر كما أنهم نقلوا إلى النثر مزايا الشعر من استعارات وتشبيهات وخيالات وصار النثر وعاء « لتقييد الخواطر النفسية والملاحظات الفنية » . وتناول مبارك فى كتابه موضوعات عدة وفصل فيها القول بالشواهد ومن هذه الموضوعات الفكاهات والنسيب وأدب الرسائل وكتاب الأخبار والأقاصيص . . علاوة على أنه صحح معلومات خاطئة منها أن الأدباء كانوا يعتقدون أن « رسالة الغفران » هى أول ملهاة فى العربية وأن ابن شهيد حاكى المعرى فيها حين وضع رسالة « التوابع والزوابع » فعكس زكى مبارك المسألة ووضح أن ابن شهيد ألف رسالته قبل المعرى بنحو عقدين من الزمان ، وأن المعرى هو الذى حاكى ابن شهيد . وكان المعتقد أن الحريرى هو مبتدع فن المقامة فبين أن الأصل فى ذلك أحاديث ابن دريد . . إلى أخره .

وعلى أية حال فإن هذا الكتاب يحسب لزكى مبارك ، فقد وضع أمام القراء صورة زاهرة لنثر القرن الرابع الهجرى ، ولا نظير له فى موضوعه زمن تأليفه ، وهو مرجع هام لدراسة تلك الفترة وأعلامها وطرئقهم فى الصياغة النثرية .

* * *

معارك نقدية أخرى :

ويبدو أن الدكتور زكى مبارك من طراز الناس القلقين ، فقد كان معظم الوقت لا يهدأ قلمه ، أو يسكت لسانه إلا إذا أصلى خصمه نارا حامية ، وكشف مثالبة ، وعرى عيوب كتاباته ، سلاحه فى هذا ثقافته ، وثقته فى نفسه وعلمه ، وعدته قلمه الماضى ، واسلوبه الحاد أو عبارته الساخرة . وكثيرا ما كان ينفجر فى غضب ، ويساير فطرته دون التبصر بالعواقب أو تقدير النتائج على نحو ما نعرف من قصته مع طه حسين وفصله من الجامعة .

وبالرغم من الانتقادات التى وجهت لزكى مبارك فى موقفه من اعتبار القرآن صورة من صور النثر الجاهلى . وبالرغم من موقفه من الامام أبى حامد الغزالى فى كتابه « الاخلاق عند الغزالى » والمؤاخذات التى وجهها الكتاب اليه ، فإنه كان فى اغلب الاحيان مع العروبة والقومية والوطنية المصرية ، والديانة الاسلامية ، من منطلق الايمان بصحة

كل هذا ، فلا جرم أن رأيناه يوظف مواهبه وحماسته العاطفية إلى ما يعتقد أنه حق ، ويناطح فى سبيل ذلك من تسول له نفسه أن ينال من تلك القضايا ، أو يفسد النفوس بالثقافة الغربية الهدامة .

وعندما قال أحمد زكى أبو شادى إن « فرويد » رسول جديد هاجمه زكى مبارك وبين أن فلسفة فرويد تحكمها الغريزة الجنسية ، ورأى أنها ليست أساس المعاملات بين الناس كما يزعم عالم النفس الكبير . ومع زكى مبارك الحق لأن الجنس ليس هو الواقع الوحيد أو الأقوى إلى حركة والسعى . ويجب على الذين يشرحون نظرية فرويد فى الجنس أن يعملوا على تهذيب الغريزة الجنسية بتوجيه المرء إلى نشاطات مفيدة تعمل على صقله وهو موقف من لون هدام من الثقافة الأوروبية يحسب لزكى مبارك ويحمد عليه .

ولزكى مبارك وقفه مع سلامه موسى سجلها فى كتابه « الاسماء والاحاديث » إذ ذهب سلامة موسى إلى أن غاية الأدب هى توجيه الحياة الاجتماعية ، وأذرى بالأدب القديم (أى التراث العربى) وقا بأن الأدب الحديث أنفع . فقد رد عليه زكى مبارك وفند دعواه وبين أن سلامه موسى يعنى بالادب الفرعونى مع أنه قديم جدا . ومن أقوال مبارك أن الأدب وثيقة تعكس مظاهر الحياة الاجتماعية وتسجلها وقد يصير دستوراً تخضع له الحياة ، وابرز أن الأديب من أهل الكفاح ومن ثم فهو قوة لها خطرها وأثرها فى الحياة الاجتماعية ، وطلب من سلامة موسى أن يراجع الأداب القديمة والحديثة لتبين فيهـا أزمـات القلوب والنفـوس والعقول ، ووصف سلامة موسى بأنه كاتب اجتماعى وليس اديبا وبين أن اللغة عنده لا تعنى إلا التفاهم ومن هنا فالتأنق فيها يعده إسرافا ، ووضح أن « الأدب القديم لا يمكن أن يحتل راسا مثل رأس سلامة موسى » وهى أراء صحيحة فلم يكن الأدب فى فترة من الفترات بعيدا عن الحياة الاجتماعية سواء كان قديما أم حديثا ، كما أن الأدب العربى الاسلامى مازال له تأثير علـى النفـوس فكيف نعف عن دراسته ؟ .

ويعض معارك زكى مبارك النقدية ترينا إلى حد كبير كيف كان النقد فى تلك الفترة يجمع بين النقد الأدبى والتجريح الشخصى ويستخدم الناقد السخرية والتهكم ويعدد عيوب خصمه الشخصية فى استعلاء ، ويذهب كثير من الحديث فى غير موضوعات النقد النزية والأداب . ومن هذا معركة جرت بين زكى مبارك وأحمد زكى باشا شيخ العروبة . فقد اشتبك الاثنان حول شرح بردة البوصيرى . إذ ذهب زكى باشا إلى أن شارحها هو الشيخ سليم البشرى ، وقال زكى مبارك إن شارحها ابنه عبد العزيز البشرى تحت إشراف ابيه ، وتطور الأمر بينهما إلى حد بعيد فراح كل منهما يعير الأخر بماضيه ، وجاءت عناوين المقالات ساخرة . واتهم زكى باشا الدكتور زكى مبارك بأنه لا يعرف شيئا ويجب أن يعرف ويفيق ، وجاء فى مقال له بعنوان « خم النوم . . صح النوم » : « يمينا بالله لولا الدكتور أحمد عيسى لما كنت قرأت كلمتك الجافة الجامحة عن استاذكالذى رباك وأحسن تأديبك فى الجامعة أيام كنت أنت متوجا بالعمامة الناصعة البياض فيارحمة الله على تلك العمامة وما كان تحتها من أدب وياخيبة الأمل فيما ألت اليه فى صورة البرنيطة المطربشة ثم الطربوش المبرنط » .

وكان زكى مبارك اكثر من ند لزكى باشا فقد رد عليه بمقال جاء تحت عنوان « خم النوم باشا » ومما ورد فيه : كنا نظن أن الأدب البارع الذى يظهر فى مقالات شيخ العروبة فن جديد بدر منه أيام الشيخوخة ، ولكن يظهر أن هذا الأدب كان من صفاته لعهد الطفولة ، فقد حدثنا حفظه الله انه استباح أن يقول لاستاذه فى المدرسة التجهيزية ما عندكش مرايه » .

ومما قاله زكى مبارك فى مجال التهكم والزراية بشيخ العروبة أن له مؤلفات سردها على هذا النحو الساخر :

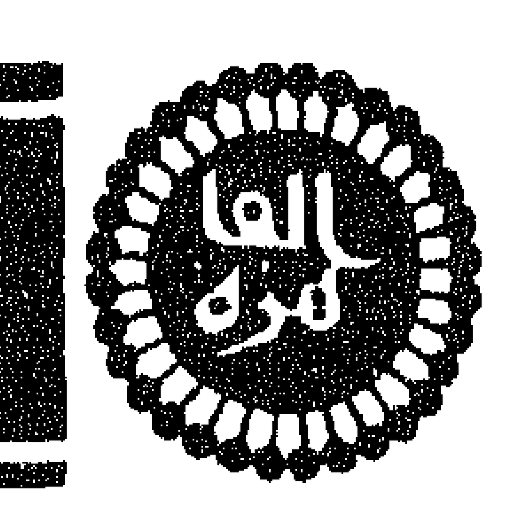
- ● القول الكاشف فى القول الناشف
- ● التحفة البهية فى الكبدة المشوية
- ● اتحاف الخلق بأخبار باب الخرق
- ● البرج والجوى فى بنات الهوى

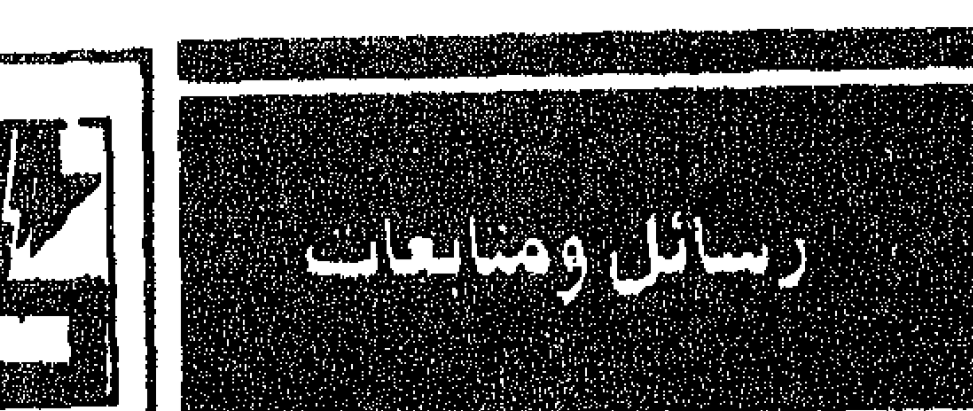
وإلى آخره .

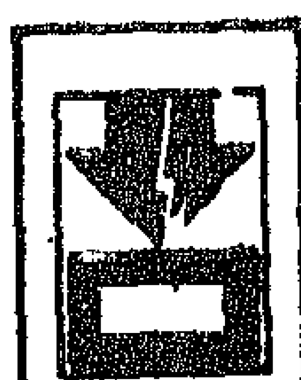
وكان رد زكى باشا : « إنه يزعم إنى صنعت كتابا فى القول الناشف . برضك يامبارك تموت فى هذا الفول ، ولا يصدك عنه صدود ، وتنسب إلى التحفة البهية فى الكبده المشويه . ياكبدى عليك يامبارك حينما كنت تجرى ليلا فى درب المش وراء جابر الذى يبيع الكبده وأنت لا تزال تحلم بها وتتصور أنها أكل الملوك »

ولا ندى كيف أنزلق شيخ العروبة أحمد زكى باشا إلى هذا المنزلق ، وطاوع هواه ، وكتب بهذا الاسلوب الساقط وهو الرجل العالم الوقور وصاحب المناصب الرفيعة . ولكن هذه المعركة ترينا صفحة من صفحات النقد منذ جيلين . وأهم ما يسترعى الانتباه أن الاثنين تركا الموضوع الأصلى وهو من صاحب شرح بردة البوصيرى ودخلا فى مزاح ساخر ، وهزل مضحك ، وعبث عقيم ، وقالا ما يقوله أولاد الشوارع والسوقيون ، فعير كل منهما الأخر بماضيه . وأين هذا ؟ على صفحات جريدية سياسية ذائعة بين الجمهور هى « البلاغ » عام ١٩٣٢ . وليس هذا من النقد الأدبى أو غير الأدبى فى شيء .

على هذا النحو كانت معارك زكى مبارك النقدية مزيجا من الموضوعية والذاتية ، قد تغلب الموضوعية على الذاتية فى موقف ، ولكن الذاتية تتغلب على الموضوعية فى معظم المواقف ، وربما يكون مرد هذا إلى احساسه الزائد بقيمته الأدبية ، ونكران نقاد عصره له ولدوره ، وعلى أية حال فإن قول زكى مبارك : « إن مشاغباتى ايقظت الحياة الأدبية بضع سنوات » له نصيب من الصحة لأنه نازل كثيرين من أمثال العقاد وأحمد أمين وعبد الله عفيفى والمازنى غير من أشرنا اليهم . والنقاش مع كل هؤلاء لابد أن يحرك الرواقد ، وينشط الأذهان . وحياة أدبية بغير حوار وعراك هى حياة راكدة خاملة كالتى نحياها فى هذه الأيام ◆







مهرجان المركز الكاثوليكى للسينما المصرية التاسع والثلاثون

ياقوت الديب

من بين المهرجانات السينمائية على المستويين : العالمى ، والمحلى يبرز مهرجان المركز الكاثوليكى للسينما المصرية متفرداً بقياس قيمة الفيلم السينمائى قياساً أخلاقياً يستند إلى ما يحمله هذا الفيلم أو ذاك من قيم تكرس المحبة والسلام ، وتدعو للرحمة والعدل ، وتدفع للتعاطف والأخاء بين البشر جميعاً . ولعل هذا المعيار الخاص للقياس والحكم القيمى ، ينحى جانباً معايير أخرى — وعلى وجه التحديد المعيار الجمالى — لذا تبرز وجهات نظر بين النقاد ، تختلف أو تتباين حول هذا الأسلوب من الحكم على الفيلم السينمائى ، الذى لا يمكن أن نفصل فى حكمنا عليه بين جانبيه : الموضوعى ، والجمالى هذا الفصل التعسفى ، خاصة أننا أمام مهرجان يمنح جوائز ، وشهادات تقدير ، وجوائز خاصة .. لكن ليبقى لهذا المهرجان علامته المتميزة تطبيقاً لفلسفة صاحب فكرة إقامته المؤرخ السينمائى الراحل فريد المزاوى ، والتى تقضى بتشجيع العاملين فى الحقل السينمائى على الاهتمام بالقيم الخلقية والانسانية ، وكذا وفاءً لهذا الرجل الذى أعطى الكثير للسينما المصرية منذ بداياتها وحتى رحيله ، فى أدب وتواضع ، وبحب كبير لهذا الفن طوال عشرات السنين .

ويأتى مهرجان هذا العام (١٩٩١) — التاسع والثلاثون — إضافة نوعية جديدة لمسيرة المركز الكاثوليكى المصرى ، فى آداء رسالته لإثارة الحس الأخلاقى والانسانى لدى مبدعى السينما عندنا ، فى مواجهة الكم الغالب من الأفلام الرديئة والمسفة التى تهبط بمستوى الذوق العام لأسفل سافلين ، والتى يتم انتاجها من قبل تجار لا علاقة لهم بالسينما أو بالثقافة باى شكل من الاشكال دون وازع لضمير ، أو تحكيم لعقل ، أو استناد لمنطق أخلاقى يسمو بالنفس البشرية فوق غرائزها الدنيا ، أو تطلعاتها الهدامة .. وهذه الأفلام لازالت — للأسف — تشكل كم الانتاج السينمائى الاعظم فى مصر . والتى اصطلح على تسميتها بـ « أفلام المقاولات » سيئة السمعة والصيت ، وضيعة المستوى الفنى ، والفكرى .

ومن بين حوالى ٦٥ فيلما روائياً — تم انتاجها خلال عام ١٩٩٠ — وقع الأختيار على ترشيح خمسة أفلام فقط ، لجوائز المهرجانات المختلفة ، رأت اللجنة أنها تحمل دعوات أخلاقية وانسانية تتفق وطبيعة رسالة هذ المهرجان .. وهذه الأفلام هى : « البيضة والحجر » من اخراج على عبد الخالق ، «الذل» اخراج محمد النجار ، «سيداتى آنساتى » اخراج رافت الميهى ، «صائد الاحلام» اخراج انعام محمد على — انتاج أفلام التليفزيون ، وأخيراً فيلم « سوبر ماركت » اخراج محمد خان .

يبقى أن نشير إلى هذه الأفلام — فى عجالة سريعة — لعلنا نستخلص منها ما تدعو اليه من قيم اخلاقية وانسانية . بغض النظر عن الخوض فى رؤية الجانب الجمالى ، والتى لا مجال هنا للخوض فيها ، متفقين بذلك مع طبيعة المهرجان وفلسفته .

- ● فيلم « البيضة والحجر »
- ● اخراج : على عبد الخالق
- ● تأليف : محمود أبو زيد .
- ● تصوير : سعيد شيمى
- ● مونتاج : حسن عفيفى
- ● ديكور : محمود محسن

● موسيقى : محمود أبو السعود

● بطولة : أحمد زكى ، معالى زايد .

تدور أحداث الفيلم حول كشف زيف أعمال الدجل والشعوذة ، التى تقضى أحياناً على آمال ، وطموحات الانسان ، وتحيل حياته جحيماً وأرقاً ابدياً بلا سند دينى ، أو منطقى ، أو أخلاقى . ويطرح الفيلم هذه القضية للنقاش فى اسلوب مرح تغلب عليه « كوميديا الموقف » .. ومن خلال الضحكات العريضة يغوص بنا مؤلف الفيلم محمود أبو زيد ومخرجه على عبد الخالق فى أعماق هذا العالم الغريب .

ولا شك فى أننا ، على الرغم من طلوع بوادر القرن الحادى والشعرون ، لازلنا نعانى من تعرض قطاع عريض من الناس — على جميع مستوياتهم الاجتماعية والثقافية ، للوقوع فى حبائل الدجالين والمشعوزين ومدعى معرفة الغيب ، وخبايا الجان ، والكشف عن الاسرار ، ولازلنا لليوم نطالع جرائم المنجمين الكاذبين . ونقرأ عن مآسى ضحاياهم من جراء ممارساتهم للأعمال المنافية للدين ، والاخلاق فى بعض الأحيان .. وكذب المنجمون ولو صدقوا !!

والفيلم من وجهة النظر الاخلاقية ، يفلح فى معالجة هذه القضية ، ويقنع فى النهاية مشاهديه بأن ممارسة هذه الأعمال ما هى الا تكريس لنقائض النفس البشرية ، وعدم اليقين ، وانعدام الثقة ، كذلك فهو يكشف على زيف ممارسة هذا الهراء ، وتلك الخزعبلات من قبل اناس استغلوا ضعف بعض النفوس فتمكنوا من السيطرة عليهم وتخريبهم من الداخل . وهذه دعوة صريحة لمجابهة الأعمال اللاأخلاقية والهدامة التى تمارس باسم الدين ، وهو منها براء .

● فيلم « الذل »

● اخراج : محمد النجار

● سيناريو وحوار : محمود أبو زيد

● تصوير : سعيد شيمى

● مونتاج : عادل منير

● ديكور : ———

● موسيقى : حسن أبو السعود .

● بطولة : يحيى الفخرانى ، ليلى علوى ، أحمد بدير ، يوسف داود .

يتناول فيلم « الذل » لمخرجة محمد النجار ، ومؤلفه محمود أبو زيد — أيضاً — قضية الإنسان الذى يرث البطالة والبلادة محتمياً بما لا تملكه يداه من ثرورة أو جاه ، وما يتركه له الآباء أو الأجداد ، فينشأ لا صنعة له ولا عمل يحفظ له ماء وجهه من السؤال والإذلال النفس ومهانتها .. حتى يسوقه تفكيره القاصر للحصول على الثروة باى ثمن ، كحق شرعى ، أو بالاستيلاء عنوة وإذلال الآخرين ممن يعترضون طريقة للحصول عليها .

وعلى الجانب الاخلاقى الآخر ، يقف الفيلم أمام الأنسان الذى يشكك فى طهارة أقرب الناس اليه — وهى أمه — مدعياً انه ابن غير شرعى لمن يملك المال والجاه ، حتى يحصل هو ويغنم ثروة لم تصنعها يداه ولم يرثها عن والده .. صراع من أجل المال والحصول عليه باى ثمن .. الكل يلهث فى سبيله .. الكل ينسلخ من قيمة ... الكل يتجرد من بديهيات السلوك السوى للانسان ، وتكون النتيجة أن يفقد الانسان عقله ، ويشل تفكيره ، ويعوج منطق قياسه ، وتضيع آدمية سلوكه ، فتصبح المحصلة صفراً ..!!

والفيلم فى سبيله لمعالجة هذه القيمة الاخلاقية ، استطاعا مخرجه ومؤلفه أن ينقذها إلى قلب المشاهد ، من خلال تناولهما هذه القضية تناولاً مرحاً خفيفاً بعد عن القتامة والظلمة ، فكانت الاستجابة له مرضية ، وعلى وجه الخصوص فيما يتعلق بالجانب الموضوعى للفيلم .

● فيلم « سيداتى آنساتى »

● تأليف واخراج : رأفت الميهى

● تصوير : محسن نصر

● مونتاج : سعيد الشيخ

● موسيقى : محمد هلال

● ديكو : ———

● بطولة : محمود عبد العزيز ، معالى زايد ، عبلة كامل ، صفاء السبع ، عائشة الكيلانى ، يوسف داود ، مخلص البحيرى ، اشرف عبد الباقى .

فى اطار التناول الجرىء لرأفت الميهى لقضايانا الملحة ، ووضع تصورات حلولها ، أو عرضها بالشكل الذى يستفز تفكيرنا فيها لنصل إلى تجنب الوقوع فى تشابكاتها وتعقيداتها .. يطل علينا الميهى هذه المرة بفكرة مجنونة ، فى معالجة عاقلة ، ويقلب الأمور رأسا على عقب ليتيح لنفسه — ونحن معه — الاقتراب بعين مجهرية ، والتخلى عن النظرة السطحية وعليه يقول ما لاتراه عين مجردة ، ويتكلم بما لا يتفوه به لسان عن عقل أجوف أو نفس خاويه .

وفى فيلم « سيداتى آنساتى » ، يتطرق مؤلف الفيلم ومخرجه (الميهى) لقضية تعدد الزوجات بشكل معكوس .. شكل تتسيد فيه المرأة على الرجل ، ويتم تبادل المواقع الاجتماعية بين الجنسين : رجل بيت ، وسيدة عمل . هذه القيمة الجديدة والفنتازيه يناقشها الفيلم ، ويتعرض بالتشريح المجهرى لكل القيم المصاحبة ، قيمة العمل قيمة العلم قيمة المال وقيمة العلاقة بين الرجل والمرأة . وفى كل نقاشات هذه القيم استطاع الميهى رصد كل الجوانب التى تشكل — فى الأساسى جوانب قضية الانسان المصرى المعاصر بكل همومه ومشاكله وصراعه وسط مجتمع تلخصت فيه كل القيم الاخلاقية والانسانية ، وتقلصت فى قيمة واحدة ، هى قيمة المادة لتقاس عليها — بالتالى — كل القيم الأخرى ، وهنا يكون السقوط المبين .

والفيلم يخلص إلى أن ما يعانيه الانسان فى ظل مجتمع لا يعترف إلا

بالمادة قيمة ، ما هو الا نتاج أوضاع اقتصادية معكوسة .. مجتمع ضرب بعرض الحائط كل التقاليد والاعراف الاجتماعية .. مجتمع أصبح كل غالبية افراده لا يشغلهم سوى اشباع بطونهم ولا غير ، وفى سبيل تحقيق ذلك يصبح ارتكاب الأثام مباح ، وفعل الحماقات وارد . . . إذن علينا ان نعيد حساباتنا فى كل شىء قبل استفحال هذه الحال ، وقبل ان نفكر جدياً لافتنازياً فى حلول تدور فى اطار ما يفكر فيه رأفت الميهى ، نخرج هذه الفتنازيا السينمائية ، الخالصة المصرية .. ولعلنا نفيق !!

● فيلم « صائد الأحلام » .
● إخراج : انعام محمد على
● قصة : عبد الوهاب مطاوع
● سيناريو وحوار : محمد حلمى هلال
● مونتاج : حسين عفيفى
● موسيقى : ــــ
● تصوير : محمود عبد السميع
● ديكور : امينة حسن
● ــــ : رواية بياض
● بطولة : ممدوح عبد العليم ، صابرين ، عبد الله محمود ، حنان شوقى ، مخلص البحيرى .

ستصبح قضية سيطرة المال على سلوكيات الإنسان وتصرفاته الشغل الشاغل لدى الجادين من مبدعى السينما عندنا ولسنوات طوال قادمة ، بعد أن تحول النضال اليومى للانسان لا يخرج عن اطار البحث عن لقمة عيش تقية قرصة الجوع ، وشربة ماء تملأ فراغاً من معدته ، وخرقه يستر بها عورته .. إنها قضية الفقر التى يعيشها قطاع عريض من المجتمع أمام غلبة المال وسيطرته على كل المقدرات ، وتحطيمه لكل القيم الأخلاقية ، وبثه لروح النزعات العدوانية .

وفى « صائد الاحلام » لانعام محمد على ، يركز الفيلم على قضية الصراع بين : العلم ، والمال ، ومحاولة كل منهما السيطرة على الآخر .. صراع بين علم تخيم على أصحابه سحابات الفقر والعوز والقهر النفسى ، ومال جاهل يتمتع أصحابه بكل المذات المحلل منها والمحرم .. صراع غير متكافىء ، لذا يصبح المنطق فى نتيجته تغلب المال على العلم ، ولما لا ؟ مادمنا فى مجتمع يحترم الأول وينظر بازدراء للآخر !!

وفى الفيلم ترصد المخرجة بذكاء ودهاء فنى التفاصيل الدقيقة للصراع بين العلم والمال ونتائجه الوخيمة .. هذا الصراع الذى ينثر شظاياه المدمرة ، وسمومه القاتلة هنا وهناك ، تخريباً للعقول ، وتحطيماً لكل العواطف النبيلة ، والاحاسيس الانسانية ، والقيم العليا .. انه ناقوس الخطر الذى يقرعه صانعوا الفيلم (مخرجته . ومؤلف قصة ، وكاتب السيناريو والحوار له ، فى توليفة فنية متميزة تفوق فيها الجانبين : الموضوعى (الفكرى) ، والجمالى (التقنى) ، ولتينا نتعظ !!

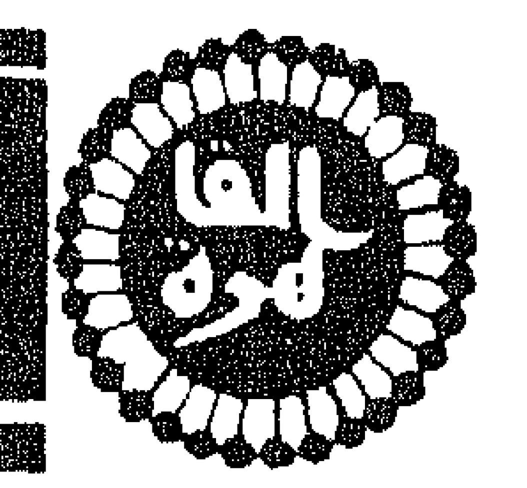
● فيلم « سوبر ماركت »
● اخراج : محمد خان
● قصة : عاصم توفيق ، محمد خان
● سيناريو وحوار : عاصم توفيق
● تصوير : كمال عبد العزيز (أول عمل كمدير للتصوير)
● مونتاج : نادية شكرى
● ديكور : ــــ
● موسيقى : كمال بكير
● بطولة : ممدوح عبد العليم ، نجلاء فتحى ، عادل أدهم .

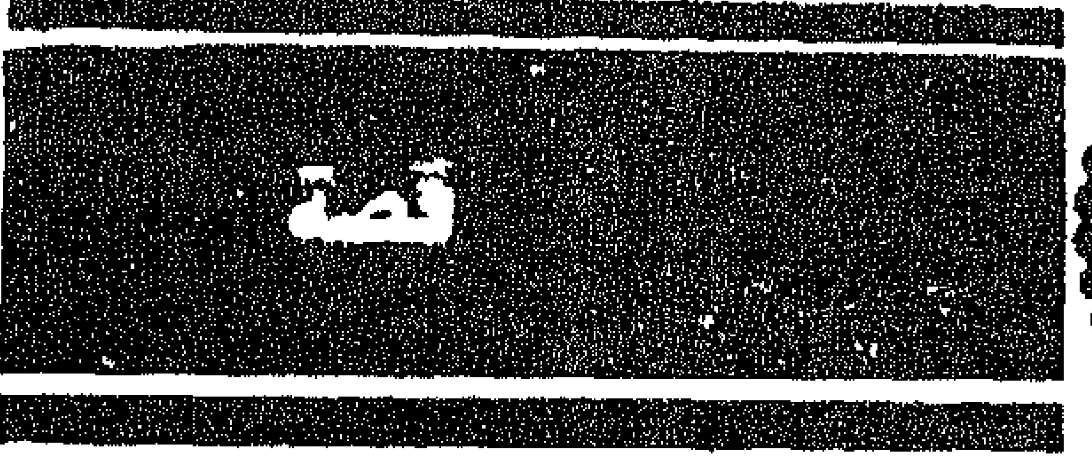
المفترض فى ممارستنا لنشاط حياتنا اليومى ، أن يذهب الانسان ليتسوق بعض حاجياته مما يسمى اليوم بـ « السوبر ماركت » بلغة الفرنجة والمتفرنجين .. لكن أن يذهب لشراء انسان آخر ، هنا تكون المصيبة أو الطامة الكبرى . حول هذه القضية الاخلاقية تدور كاميرات السينما هنا ، وهناك لتصور لنا بشاعة هذا الجرم بكل دقائقه وتفصيلاته ، وتعقيداته وتشابكاته ، فى محاولة منها للكشف عن المسببات التى أوصلتنا فى مجتمع اليوم لحالة من التردى الاخلاقى ، والسقوط فى براثن طغيان المادة بصورة لم يسبق لها مثيل .

والفيلم يطرح هذه القضية ، من خلال تصويره ، « سوبر مان » ثرى انتهج لنفسه فلسفة تقول بأنه « إذا أردت ان تصبح مليونيراً ، فعليك أولاً أن تتنازل أخلاقيا !! تلك المقولة التى يحاول — بلا يأس أو ملل — الانتصار لها أمام حاجة الأخرين للمال ، وحلمهم بتملكه وعلى حساب أى شىء ، ليكون بانتظارهم السقوط المبين فى هاوية الفساد والانحلال الخلقى ، وتكون النتيجة فقدان الهوية والذات ، وفقدان الثقة بالنفس والانصياع لاهواء المادة ومغرياتها اللعينة .

ويحسب للفيلم ابرازه للجوانب الخيرة فى الانسان ، وتصيديه لكل مغريات المادة ، مهما كانت النتائج ، ومهما جابهت من معارك وضغوط نفسية ، ويحسب لصناعة (مخرجة محمد خان) ومؤلفه عاصم توفيق ، ومنتجته نجلاء فتحى) انتصارهم لكل القيم الانسانية والخلقية العليا وطرحهم لهذه القضية بهذا الشكل السينمائى الجيد المكتمل الجوانب ، ورفضهم فكرة أن يصبح الانسان سلعة تباع فى « سوبر ماركت » !!!

هذا واختتم المهرجان بتوزيع جوائزه السنوية ، والتى أقرتها لجنة التحكيم برئاسة الناقد والمؤرخ السينمائى أحمد الحضرى ، وعضوية النقاد : خيرية البشلاوى ، ومصطفى عبد الوهاب ، ويعقوب وهبى ، ايريس نظمى ، والفنانة فردوس عبد الحميد . وقد فاز فيلم « سوبر ماركت » بجائزة أحسن فيلم . كذلك فاز فيلم « صائد الاحلام » بجائزة أفلام التليفزيون ، وفيلم « سيداتى آنساتى » جائزة الجمهور إلى جانب تكريم بعض قيادات الفن والثقافة فى مصر ◆





ثلاث قصص قصيرة

مصطفى أبو النصر

١ ـ « عكس الصورة

رفع عينيه ، وعندئذ اتضحت له الصورة . رفت على شفتيه ابتسامة وهو يمسك باليد الصغيرة الغضة . تأمل النغازات فى ظاهرها ، ثم ربت عليها — فى رقة — بيده الأخرى . كان الشعر متهدلاً على الجانبين ، وخصلة على الجبهة تخفى الحاجب الأيسر . وجزءاً من الخد . الأنف صغير . ينتهى باستدارة طفيفة .

ها هو ذا يبتعد ، ليعيد النظر من مسافة معقولة . ليس هذا هو ما يريده ، وهو متأكد من أن ما يراه ليس هو الحقيقة .

كانت تقف بجانبه ، ولكن على بعد خطوتين تقريباً . ربما لمح على شفتيها ابتسامة ، وربما خيل إليه ذلك . اغتصب هو الآخر ابتسامة ، ظن أنه يبادلها إياها ، ولكنها استدارت ، فبدا له ظهرها خالياً من المعنى .

بعد محاولة يائسة منه ، عاد ينظر إليها ، إلا أنها كانت غائبة عنه . هل كانت تعى وجوده — تراءى له أن عيونها قد التقت فى ومضة . كانت لحظة خاطفة ، لا تدرك إلاّ بالحس المرهف ، ولكن التواصل كان قد بدأ ، فاقترب فى خطى حثيثة . كان فى هذه المرة ، أكثر شجاعة . وتملكته الثقة ، فانهار الحاجز الضخم الذى كان قد شعر بوجوده فى البداية . هم أن يسأل ، ولكنه تراجع ، ظلت اللحظة الجامدة كما هى . توقف الزمن ، فازدادت الأغوار عمقاً واتساعاً ، ولكن العيون كانت قد أفصحت عن كل شيء . ابتدأ الحوار الصامت بينهما فيما يشبه الهمس تحت الماء . أخذت الأنفاس تتردد ، ولكن فى صعوبة بالغة . تمكن فى النهاية أن يلقى بالسؤال ، ولكن فى صوت مرتعش : « ماذا ؟ هل أستطيع أن أسأل ؟ » .

كانت ما تزال واقفة فى مكانها ، وكانت ملامحها — على الرغم من جمودها — تشى بما فى داخلها . لم يكن متأكداً ما إذا كانت قد سمعت سؤاله أم لم تسمع ؟ هل يعيد التساؤل أم يكتفى بالصمت ؟ لم تبدر منها أية علامة . خطا نحوها خطوة . كانت خطوة مترددة ، خالية من الثقة ، وابتابته رعشة سحرته فى مكانه ، أمّا هى فلم تكن قد تحركت بعد ، فعاد يحاول أن يخطو ثانية . لم تسعفه ساقاه ، والتصقت قدماه بالأرض ، وكأنه قد استحال إلى كتلة مصبوبة من الحديد . رفعت يدها وأزاحت بكفها خصلة الشعر ، فسقط الضوء كله على صفحة الوجه فأناره فى وضوح . ليس ثمة شك فيما يرى ، وهل يستطيع أن يشك ؟ إذا اقترب خطوة أخرى ، كان ذلك دليلاً على أن التقارب ممكن ، ولكن كيف له أن يتحرك ؟ سيحاول أن يرفع من نبرات صوته ، سيجعل من الكلمات دعوة صريحة ، سيتغلغل بها إلى نفسها ، ثم ، ثم ينطلق قائلاً كل ما يعن له . ولكنه لم يقل ، لا يدرى ما الذى حدث بالضبط ؟ سقطت عيناه على الصورة من جديد . اليد الرخصة تدعوه ، والوجه الصغير يناديه ، وهو بينهما مشدود بخيط يتجاذبه ولا يستطيع أن يستقر . عليه أن يتأكد مما يرى . إذا ما تقدم خطوة أو خطوتين فقد يسهل عليه أن يلامس اليد ، أو يربت على الخد ، وأن . . وجهها يلتفت إليه . الآن ربما صار له وجوده عندها . ليس عليه إلاّ أن يتسلل مقترباً . الإبتسامة ضرورية ، وعليه أن يرسمها بدقة ، وأن يضفى عليها البراءة والصدق والعفوية . تسللت إلى انفه الرائحة العطرة . لم يعد من مفر . إمّا أن يسأل ، وإمّا أن يصمت إلى الأبد . لا حاجز الأن . تلاشت المسافة . الوجه فى الوجه . وفى اللحظة التالية ، سترفع الأستار ، وتنعدم الحجب وتنكشف الحقيقة بلامواربة أو زيف . ستكون تلك هى البداية :

ـ هل تعجبك الصورة ؟

مضت ثانية ، شعر بها أزماناً متطاولة ، ثم جاءه الرد قاطعاً باتراً ، وهى تشيح بوجهها عنه متبعدة :

ـ كلا ، إنها لا تعجبنى .

٢ - «لحظة»

عندما اقترب منها ، كان الصوت يأتيه من أعماقه . وقف كما اعتاد دائماً : فى المواجهة فكر فى أن يقول ما يخطر على باله ، ولكن نظراتها شلّت قدرته على النطق . فتح فمه وأغلقه عدة مرات فى كل مرة ، كانت الكلمات تكاد تطفر من بين شفتيه ، ولكن لا تلبث أن تذوب كقطعة هشة من السكر .

حاولت أن تشجعه . ابتسمت ، ربما تكون قد أبدت دلالاً واضحاً . من المحتمل أن يكون قد فهم من ذلك الدعوة الصريحة . كيف يمكن لمثل هذا الموقف ، أن يتفجر عما فى داخله ؟

فى محاولة للاقتراب ، هزته اللحظة ، فتمتم بما هو غير مفهوم ، وإذ قربت أذنها لتتحقق مما يقول ، كانت يده تزحف كالحية ، ولكنها تجمدت ، واستحالت إلى قطعة من خشب .

كان صوتها يصل إليه كهمس بعيد ، لا يكاد يبين ، ومع ذلك فقد شعر بالكلمات تداعب أذنه كما لو أن نملة تزحف إلى داخلها .

إلتفتت إليه وفى عينيها تساؤل . عليه أن يفتح صدره ، ويقدم ما فيه — على كفيه — بين يديها . حين فكر فى ذلك ، كانت — هى — ايضا تبحث عن الكلمة ، ولكن المعانى — وحدها — هى التى شعت فى عقليهما دون أن تتنزل إلى الألفاظ . بدت الإبتسامة — على وجهها — سافرة ، وكانت مشحونة بالمعانى . من جهته ، أدرك أن اللحظة إنْ فلتت من بين أصابعه ، فقد أضاعها إلى الأبد .



ظلت العيون متلاقية ، والشفاه منفرجة ، واللحظة متجمدة عند المعنى الدفين ، دون أن يجرؤ أحدهما أو كلاهما على النطق به .

هل كان يستطيع أن يقول المعنى وعكسه فى الوقت نفسه ، أم كان عليه أن يلغى ذلك كله ، ويظل زاحفاً حتى يصل ؟ كان مجرد سؤال ، ولم يكن لديه القدرة على الإجابة : سلباً أو ايجاباً .

بالنسبة إليها ، كان كل شيء قد اتضح تماماً . توقف الزمن عند الحد الفاصل ، الذى ، إن هى عبرته ، إنفتحت كل الأبواب وبدت الساحات رحيبة مضيئة . جال فى خاطرها أن تخفف من وطأة كفه الرابضة ، ولكن لم تطاوعها نفسها . كان ذلك الملمس القوى ، يبعث فى أعماقها إحساساً بالقدرة الحقيقية .

أدرك أنه فى اللحظة الملائمة تماماً ، وضياعها ، قد يفقده إياها ، فبادها الإبتسام .

أخذت المعانى تتراكم فى رأسيهما ، وكل منهما يحاول أن يعيش فى اللحظة ، ولكن كيف يكون ذلك ؟

غامت الصورة ، وصارت بعيدة بعد النجوم والكواكب ، ودوى الصوت ثانية وثالثة ، وعاد الطرق من جديد . تصلبت كفه ثم أخذت تتراخى . انفراجه بعد انقباضة . نظرت إليه . السؤال على شفتيه ، يتسرب من خلال اللحظة . لو استطاع أن يلتقطه .

وقفا متباعدين . عادت العيون إلى التلاقى . لا فائدة . باخت الكلمات والنظرات .

استدارت ، وبدأت تمشى فى خطوات بطيئة كأنها الدعوة الأخيرة . هم أن يتبعها ، ولكن اللحظة كانت قد ولت ، وعبورها كان يعنى أن الزمن الماضى قد يعود . وكان هذا مستحيلاً .

٣ - الجذوة

صدر الأمر واضحاً لا لبس فيه ، فتبادلوا نظرات خالية من المعنى ، ثم انحنى كل منهم يرفع أحماله فوق ظهره .

استأنفوا السير . خطواتهم ثقيلة متكاسلة . الظهور محنية ، ولا حس إلا صوت الأنفاس المبهورة ، وزحف الأقدام على الرمال .

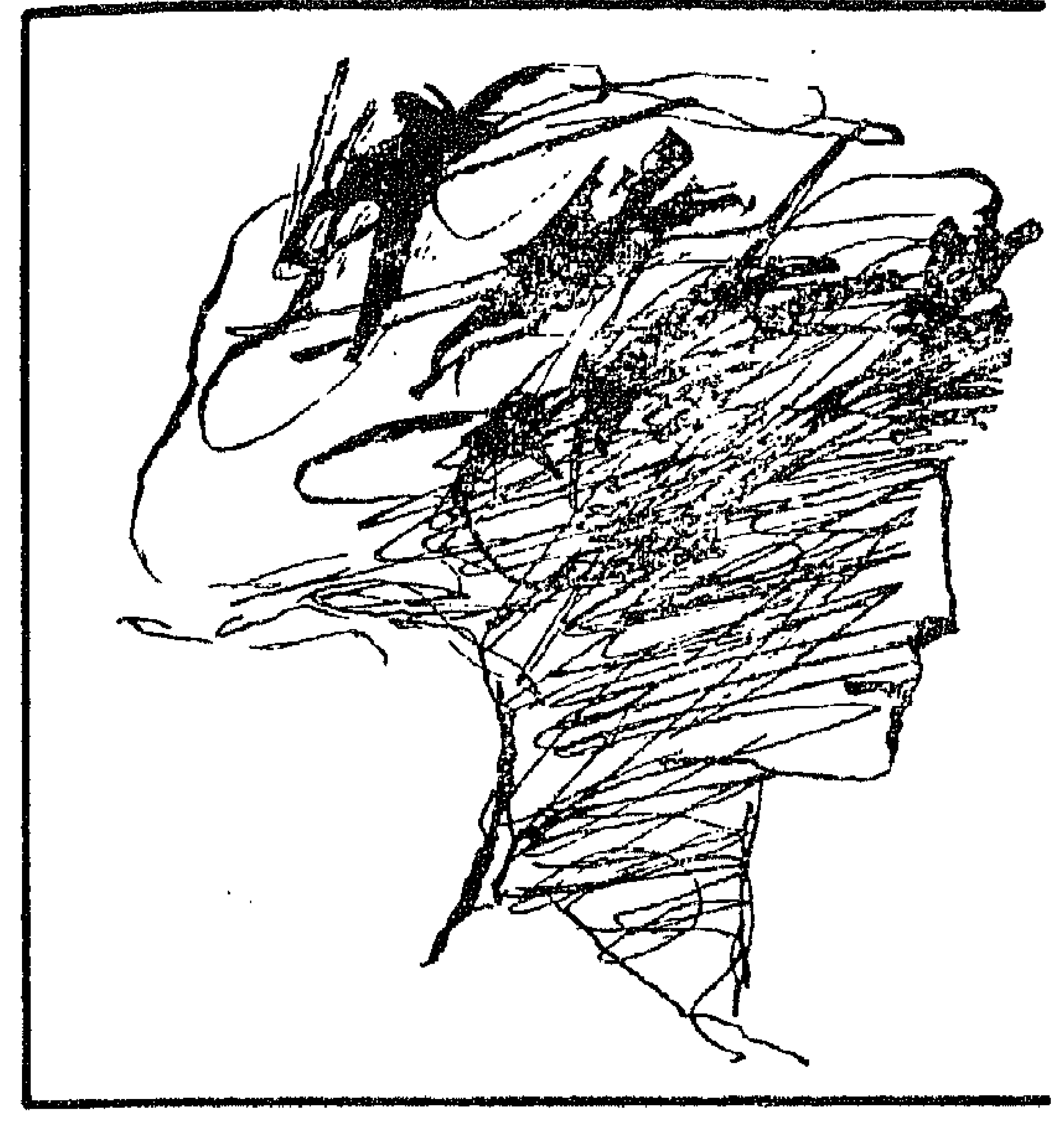
الشمس فى السمت ، تقذف أشعتها المحرقة على الرؤوس المغطاة بالخوذ ، فتعرقهم فى عرق لزج ذى رائحة نفاذة ، تتساقط قطراته من على الجباه ، منزلقة تقتحم العيون . أخرج بعضهم مناديل — حائلة اللون — وجففوا بها جباهم ووجوههم ورقابهم ، غير أن القمصان كانت قد التصقت بالأجسام ، فاستحالت إلى خرق مبتلة قذرة ، أثارت فى نفوسهم شعوراً بالضيق والقرف واليأس .

كانوا قد علقوا الزمزميات على جنوبهم . كانت مليئة ، أما الآن ، فقد أخذت تتأرجح محدثة صوتاً فارغاً ، فك أحدهم زمزميته ورماها ، انبسطت ملامحه لحظة ، كما لو أنه قد تخلص من مرض عضال . أصابتهم العدوى ، فتطايرت الزمزميات فى كل اتجاه .

فى المقدمة ، كان القائد يمشى وحيداً ، وقد انحنى بجذعه وكأن ثقلاً يجثم على كاهله . أحياناً ، كان يلتفت وراءه ، ملقياً نظرة خاوية ، ثم يعاود السير . (حين بدأوا ، كانت الوجوه متألقة وقد لمعت الحماسة فى العيون . الهدف معلوم ومحدد . الأحمال خفيفة على الرغم من كل شىء : النبادق معلقة على الأكتاف . الأحزمة محملة بالرصاص . الأحذية الثقيلة الضخمة ، لا وزن لها . كان فجراً رطيباً ينبىء بيوم رقيق الجو : سحب عاليه متفرقة ، تحجب الشمس حيناً ، وتكشف عنها حيناً آخر ، ومنى نفسه برحلة هينة سهلة فى الفضاء العريض) .

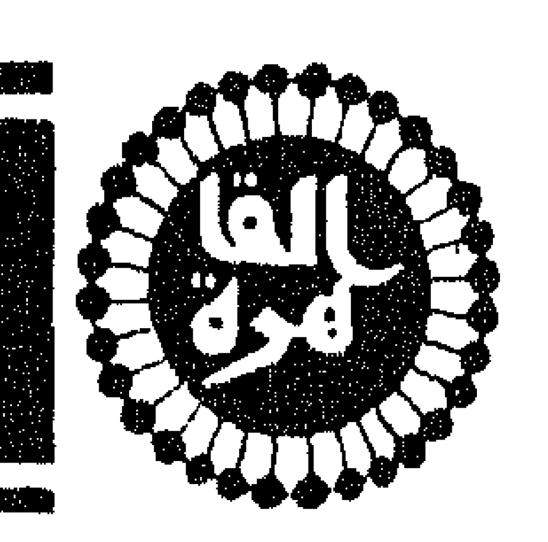
عاد ينظر إلى الوراء . اختفت وجوه كانت صلبة وحادة ومشحونة بالإصرار . ضاع المعنى تحت طبقة كثيفة من عرق يسود ، يشى بما فى الاعماق . كتلة من أجساد مرصوصة متلاحمة ، تتحرك فى بطء شديد ، تتصبب عرقاً ، والعيون زائغة فى محاجرها ، وكأنها فى جماجم .

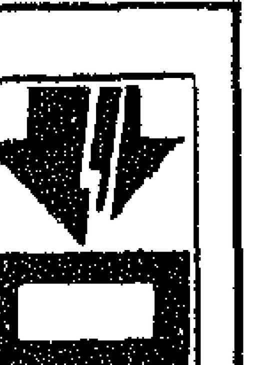
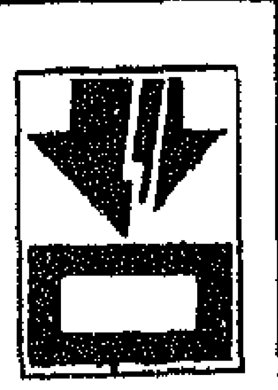
جاءه الصوت متقطعاً صوت مكتوم أخرس . لم يستطع أن يدرك كنهه . استدار يواجههم . من قبل ، كان يكتفى بالنظر إليهم من فوق كتفه ، الآن يواجههم . كانوا قد القوا بأشيائهم على الأرض ، وقف ساكناً يحدق فيهم : أذرعتهم مدلاة متراخية ، وجوههم متغضنة سوداء ، شفاههم منفرجة ، ولها ثهم يتصاعد كفحيح آتٍ من جوف الأرض . ففكر فى أن يصدر الأمر ثانية ، ولكنه أدرك ، أن صوته سيرتد إليه ، ثم لا يثب ويضيع فى الخلاء .



البندقية القصيرة تضغط على جنبه الأيسر ، والحزام يكاد يقطع بطنه . ارتكز بقدمه على صخرة رملية ناتئه . ظل يرمقهم من تحت حافة خوذته . مسح أحدهم وجهه بكفه ، ثم فك رباط الخوذة . وأزاحها إلى الخلف ، ثم خلعها . شعر بالرغبة نفسها . بدل ساقيه : رفع رجله اليسرى ، وارتكز بقدمه على الصخرة . كانت خوذته مازالت فوق رأسه ، يحس بها ملتهبة ثقيلة جاثمة ، وحين فكر فى أن يخلعها ، لم يقو على رفع يده ليزيحها ، تصاعدت أمامه أبخرة حجبت عنه الرؤية ، ولم يلبث أن غرق فى طوفان من العرق . .

(الجميع يدخلون المدنية ، حتى أولئك الذين سقطوا فى الطريق ، وقد رفع كل منهم خوذته عن رأسه ، وأخذ يلوح بها للجماهير المحتشدة فى الشوارع والشرفات والأسطح العالية . الفرحة مشرقة على كل الوجوه . والرايات ترفرف بألوانها الزاهية فى مهرجان مفعم بالافتخار . من خلفهم تتردد أصداء موسيقى عسكرية تدوى فى الآذان لتؤكد فى النفوس معنى الانتصار ، فتشعل فى الناس الحماسة فتتصاعد الهتافات والابتهالات والأدعية . يمشى فى المقدمة ، وقد تلألأ صدره بالأوسمة تنعكس عليها أشعة الشمس ، فتخطف القلوب قبل الأبصار . مرفوع الهامة ، وقد انهمرت عليه الورود والأزهار . يصطنع ابتسامة الخجل ، ويرفع ذراعيه ملوحاً . تنبسط أمامه الطرق يخترقها بخطوات ثابتة منتظمة ذات وقع رتيب حاد . فى اللحظة الموقوتة ، يصل الركب . يصعد فى السلم ذى الدرجات المعدودة ، يرفع يده بالتحية ، ثم يقدم العلم خفاقاً عاليا ◆



رسالة مدريد
عودة أورست من المنفى إلى خرائب الواقع

حسن عطية

مع رعب العالم اليوم من الدخول إلى مرحلة جديدة من الدمار المتسع الارجاء والخراب الذى سينتج حتما عنه للجميع ماديا ومعنويا ، فى زمن تهتز فيه العقائد ، وتتخلخل فيه الايديولوجيات امام سطوة التكنولوجيا وجبروت الاقتصاد وصعود نجم وثن الرفاهية ، الذى تنمحى أمامه كل ذاتيه ، ويدفع بالمتعلقين به نحو عبودية جديدة ، يغيب فيها وعيهم ، ويتباهون خلالها بحريتهم فى اختيار نوع عبوديتهم ، سعداء بتلك الديمقراطية الليبرالية التى يلقون عبرها بمسئولية تسيير حياتهم ، وتحديد مصيرهم إلى ممثليهم فى السلطات التشريعية والتنفيذية ، حتى يكتشفون يوما أنهم مدفعون لحرب ضروس ، تحول العالم إلى خرائب مزدانة ببالونات أعياد الميلاد .

ومع أحدث عروض المركز القومى للدراما بمدريد ، تدلف إلى اطلال مصنع قديم للمعادن بالعاصمة يقدم داخله المخرج المسرحى خوسى كارلوس بلانا رؤيته المعاصرة لثلاثية (الاورستيا) للكاتب الاغريقى الأول اسخيلوس (٥٢٥، ٤٥٦ ق . م) ، عن اعداد متميز للكاتب البارو دل آمو .. والمكان هنا ، ليس مجرد ساحة عرض أو فضاء مسرحى أعاد التعبيرية النفسية والمادية والفكرية للنص المقدم ورؤيته الاخراجية ، وانما يصبح وجودا كليا يتداخل فيه المكان بالزمان بالحضور الانسانى المعاصر داخلها ، متحولاً إلى قاعة لمحاكمة الجميع ، الماضى والحاضر ، النص والجمهور ، المسرح والسياسة ، فنحن — كمشاهدين — عندما ندلف إليه ، قادمين من اسبانيا الملكية عام ١٩٩٠ ، والعالم يتأجج بصراع القوى وتصادم الارادات السياسية ، وإعادة ترتيب الأرض ومن عليها وفق مخططات الامبراطورية الامريكية المنتصرة ، ندلف المصنع ، لنعيش مأساة مستمدة مادتها الدرامية من نص قديم ، ومطروحة بقلب مصنع تبرز على جدرانه المهدمة ملصقات وشعارات مؤيدة للجمهورية الثانية فى اسبانيا (٣١ — ١٩٣٦) ومضادة لقوات فرانكو العسكرية القادمة لاكتساح منجزات الجمهورية التقدمية ، والمنتصرة عقب حرب أهلية مهلكة (٣٦ — ١٩٣٩) بتدعيم الفاشية الايطالية والنازية الألمانية بادئة مرحلة جديدة ، كانت ترغب عبرها فى ترتيب الأرض ومن عليها أيضا لصالحها هى ، فاشعلت حربا عالمية طاحنة (٣٩ — ١٩٤٥) انتهت بهزيمة الفاشية والنازية ، وتأجيل انهيار الفرانكية الاسبانية لثلاثة عقود أخرى ، لعدم اشتراكها فى تلك الحرب ، التى تركت العالم أجمع ، والاوربى بشكل خاص يعيش زمنا فى حالة مأساوية من العدم والعبث والتمرد اللامجدى .

داخل ذلك الفضاء الواقعى / المسرحى ، ترتفع مدرجات تحمل الجمهور مشكلة أحد جوانب المحاكمة المنعقدة ، وتنبثق وسط الاطلال كافة أطراف النزاع ، بينما تندلع فى العمق نار ضخمة ، تذكرنا بحيوية ذلك المصنع يوم كان ، وتلفنا بسخونة القضية المطروحة للجدل ، وتقترب منا عامة ، ومن المشاهد الأوربى بوجه خاص ، منذرة بالاحتراق كل من يتقوقع داخل ذاته ، رافضا المشاركة فى الواقع المتغير ، مكتفيا بالحزن عليه ، تاركا عملية تغييره لقوى صنعت نفسها فى زمن احتراق قوى اخرى قديمة .

وبمفهوم المحاكمة يقدم لنا المعد رؤيته منطلقا من المسرحية الثالثة أو الجزء الثالث من الاورستيه والمعنونَ باسم (الايومينيديس) وهو الاسم

المرادف فى الميثولوجيا الكلاسيكية لربات الانتقام ، والمعروفة بالايرينيات فى الاغريقية والفوريات فى اللاتينية ، إلا أن الاسم الأول قد بدأ يأخذ معنى النقيض ، حاملاً معانى الصفح ومنح الخير ، فتم استخدامه بديلا لاسم ربات الانتقام لذوات الاشخاص ، بعد أن تحولن فى المسرحية بأمر الربة الجديدة اثينا إلى صافحات عن قاتل ذوى الرحم ، وبعد أن خرجن من قانون زيوس القديم إلى قانون الآلهة الجدد ، فحتى على مستوى الميثولوجية يأتى كل اله جديد بقوانينه وأفكاره المستمدة والمتسقة مع رؤى العالم الجديد ، والمتعارضة بالضرورة مع قوانين آلهة قديمة ، مازالت تسعى لفرض قوانين نابعة من أنظمة منهارة ، وبالتالى فالنص المعد يعتمد على تلك المسرحية الثالثة مدخلا لتقديم رؤيته ، فالمحاكمة تنعقد على أرض الواقع ، يشكل أعضاء هيئة التحكم فيها مجموعة (مجمع الحكماء) المختارين من الشعب وفق القوانين الديمقراطية التى أزاح عبرها السادة الاحرار فى اثينا ، الالهة من مقعد الحكم المطلق ، خاصة فى عهد بيركليس (٥٠٠ ؟— ٤٢٩ ق . م) ذلك الزعيم الشعبى الكبير وأهم وأخطر الحكام المدنيين فى العالم القديم ، رغم أصله الارستقراطى والذى لعب دوراً هاما فى ترسيخ الديمقراطية فى أثينا ، وطرح العديد من الأفكار التحررية ، بعد فترة الحاكم غير المنتخب بيسيستراتو (٦٠٠ — ٥٢٧ ق . م) وحكمة المطلق .

استدعاء الماضى

وهكذا فالمحاكمة تنعقد بعد سقوط حكم مطلق وحلول حكم ديمقراطى محله ، وبعد تزعزع حكم الآلهة القدامى وعلى رأسهم زيوس كبير الآلهة ، وظهور آلهة جدد يبرز من بينهم هنا الاله ابولو والربه اثينا المؤمنين بالديمقراطية وحث الشعب فى حكم نفسه .. أنظمة جديدة وآلهة مختلفة وقوانين مستحدثة ، لكن المأساة ماثلة أمامنا ، فبنايات اليوم الشاهقة مبنية على أطلال الأمس ، واورست يدخل إلى قاعة المحاكمة بأطلال المصنع الجمهورى القديم ، تطارده ربات الانتقام ، باحثا عن العدالة ، وينطلق العرض فى (فلاش باك) طويل ، مستدعيا الماضى أمامنا ، عارضا فقرات من المسرحيتين الأولى والثانية من الثلاثية ، ومستدعيا شخصياتها التى لم تظهر ، وانما ذكرت فقط مثل افيجينيا ابنه اجاممنون والربه ارتميس ، ومشكلا مجموعة القضاه من مجموعة عصرية ، تلبس الزى المعاصر ، تجلس فى محازاة مقاعد المشاهدين ، وتعرض الاحداث أمام الجميع ، فى تداخل مستمر بين التجسيد واستدعاء الماضى ، والمناظرة وحضور الحاضر ، ذلك الحاضر الذى يعلن عن وجوده بقوة حولنا ، رغم انتهاء المكان لزمن الجمهورية الاسبانية فى الثلث الأول من القرن العشرين ، وانتهاء مادة المسرحية للثلث الثانى من القرن الخامس ق . م .

واستدعاء الماضى يبدأ مع دخول اورست وعرض قضيته على مجمع الحكماء انه قادم من معبد ابولو ، بحثا عن الامان ، وهربا من مطاردة ربات الانتقام له بقتله لامه كليتمنسترا ثأراً لاغتيالها لابيه اجاممنون ، لقد قتل أمه ، قاتلة أبيه ، تنفيذاً لقانون زيوس رب الأرباب القاضى بالقصاص من القتلة بقتلهم ، فالعين بالعين والشر بالشر ، لكن أورست هذا منفذ قانون زيوس يهرب من ربات الانتقام القادمات لتنفيذ نفس القانون عليه ، ملتجئا إلى الاله الجديد ابولو ، الذى شجعه من قبل على القتل ، لكنه اليوم لا يستطيع أن يساعده ، فلا سلطان له على ربات الانتقام ، لأنهن ينفذن قانونا قديما لاله اكبر ، لذا فهو يدفعه نحو (الربة) اثينا ، التى تدفعه بالتالى لعرض قضيته أمام مجمع الحكماء البشرى ، الذى انيطت به مهمة الحكم فى كل فعل انسانى ، حتى ولو كان تنفيذا لقوانين ألهية ، بل لا يكتفى مجمع الحكماء بهذا ، بل ويستدعى الآلهة ذاتها للمثول أمامه شاهده ومتهمة ، فقد أصبح أكبر من أى وجود ، أو على الأقل أصبح له وجود مماثل ومساو فى القوة والأهمية لوجودها فى الوعى الانسانى .

البيت الملعون

ويبدأ الحدث الدرامى فى الكشف عن نفسه عبر حبكة محكمة البناء ، رغم بساطة حوادثها ، فالفعل الأثم الذى ارتكبه الأجداد فى الأمس البعيد هز بناء الكون وأنظمته الفلسفية والأخلاقية والاجتماعية ، وأثار الفوضى فى العالم ، وفتح نهراً من الدم المراق ، لا يتوقف ، ولا يعود العالم لنظامه السابق ، إلا بتحقيق العدالة فبمن هز ذلك النظام وأثار الفوضى ، لكن وفقا لقانون زيوس ، فان ذلك النظام لن يعود مطلقا إلا مع انتهاء آخر انسان على الأرض ، حيث أن جوهر القانون يقوم على فكرة أن روح المقتول تظل صارخة فى البرية تطلب القصاص من القاتل ، سواء بذاته أو عبر أسرته ، ومن ثم يتوالى القتل والقتل المضاد حتى ما لانهاية ، وتستمر اللعنة من الجد إلى الحفيد ، وتتبلور بطولة كل فرد ومجده فى إزالته لمجد سلفه وتحطيم بطولته ، ويعود الغائب من رعب الحرب كاجاممنون أو من جدب المنفى كاورست ، لتكون مهمته اغتيال الحاضر وصناعة حلقة جديدة فى سلسلة البيت الملعون ، والتى بدأت بفعل آثم اغوى فيه ثييست زوجة أخيه اتريوس ، فانتقم الزوج بتقديم لحم بعض أبناء أخيه طعاماً له ، فالثاث الأخ وصب لعنته على أخيه لعنة متوارثة ، تشابكت حلقاتها فيها بعد باغواء آخر من الضيف بأريس ابن بريام للحسناء هيلينا زوجة مضيفه منيلاوس ابن اتريوس ، ولم يكتف بالاغواء وإنما خطفها معه إلى طروادة ، دافعا خلفه الزوج منيلاوس وأخيه القائد اجاممنون ، الذى اوقفت الرياح سفنه فاضطر للانصياع لإرادة اله الريح بذبح ابنته افيجينيا وتقديمها قربانا له ، ايجست ابن تييست ، والمنوط به الانتقام لأبيه من ابن عمه ، فتلاقت رغبته فى الثأر مع رغبة كليتمنسترا فى الانتقام من زوجها لنحره ابنتها الأقرب لقلبها ، وأجبت سنوات

الغياب العشر نيران الانتقام متفاعلة مع نيران الرغبة والخيانة ، فما ان يعود الغائب اجاممنون حاملاً معه سبيتة العذراء كاسندار أخت باريس ، حتى تغتالها كليتمنسترا بالاشتراك مع ايجست ، لكن الغائب أورست يعود من المنفى الذى ألقت به إليه الأم كليتمنسترا خلال غيبة الأب ، يعود ملتقيا مع أخته الكيترا التى تؤجج فيه نيران الرغبة فى الانتقام التى أطلقها الاله أبولو بنثبوته له فى معبده ، وبالتالى فهو يقدم على الانتقام ، تحقيقا لقانون زيوس ، وملهما بنبؤة أبولو ، ومدفوعا من أخته اليكترا ، وادراكا منه لحاجته لما له وعرشه المغتصب ، فضلا عن ان جوقه الاماء مسرحيا تؤازره وتشارك فى صياغة، وتنفيذ حيلة دخوله القصر واغتياله الأم وعشيقها ، وعليه يقدم على القتل ، ثم يخرج هائما ملتائا خارج البلاد .

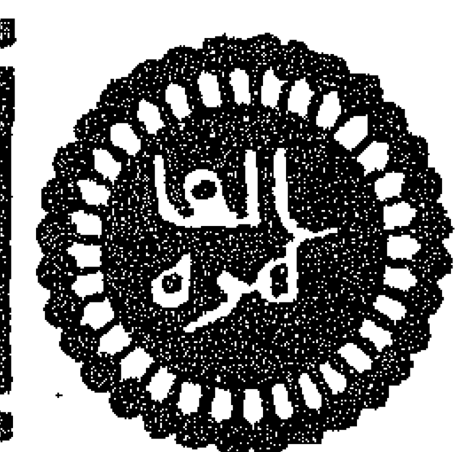
هزيمة قانون الدم

وهنا تظهر ربات الانتقام ، بعد أن غاب عن الساحة من يقوم بالانتقام من البشر ذاتهم ، فايجست هو المنتقم لابيه ، وكليتمنسترا هى المنتقمة لابنتها ، واورست هو المنتقم لأبيه ، ولكن لا أحد يستطيع القيام بالانتقام من اورست ، وهكذا تظهر (الايرينيات) لغياب المنتقم ، ويعود الماضى كله متجسداً أمام المحكمة ، . ان الاستسلام لقانون زيوس القديم يعنى استمرار الفوضى وانتقالها إلى المستقبل ، ولذا تقف الربة اثينا فى مواجهة ذلك القانون مؤكدة أن الثار هو لوثة من الجنون ، ومدعمة موقف التبرئة لاورست بعد أن انقسمت أصوات مجلس القضاء البشرى حوله ، وتحول ربات الانتقام إلى صافحات فى زمن يتطلب هذا ، بعد هزيمة قانون الالهة القدامى ، امام تبلور قدرة الشعب على الحكم على مسيرة وصياغة مصيره ، مدعوما من الألهة الجدد ، بعد أن كان تاركاً الأمر كله بيد الألهة القدامى ، وتم حسم القضية : ان رواسب الماضى يجب الا تنتقل إلى الحاضر ، وإن مذابح الأمس يجب ألا تصبح تعله لجرائم اليوم ، وان لكل زمان قوانينه والهته ورؤاه .

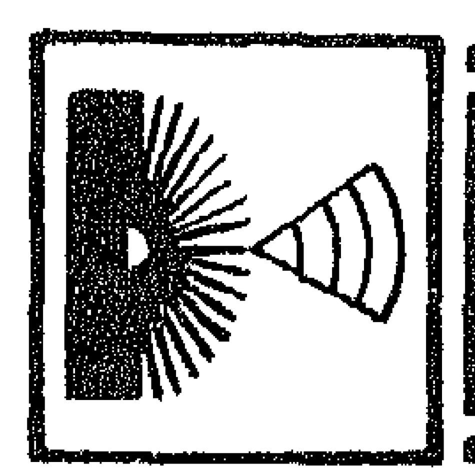
ورغم أن الدراما هنا كانت ما تزال فى بداية تخلقها على أرض الواقع ، فانها تنتصر بنهايتها لإرادة البشر ودورهم فى صياغة حياتهم ، دون فقدان التدعيم من الآلهة ، بسبب الروح المحافظ لاسنخيلوس ، كما أنها تعبر ببنائها عن ذلك الاحتياج للتحاور بعيداً عن جماعية الملحمة وموضوعتها وفردية الشعر الغنائى وذاتيته ، واقترابا من الجدل بين الذات والموضوع ، بين الفرد والمجموع ، بين حرية المواطن اللامحدودة ورغبة الدولة الناشئة فى الاستقرار ، ومن ثم فان ذلك التوتر بين الاستقرار وعدمه فى حركة المجتمع ، ينعكس على ذلك الفن الوليد فى بنيته الفنية ، ويصبغ رسالته الفكرية ، التى لا تعنى فقط طرح الآراء فى القضايا المثارة ، وانما ايضا بطرح نماذج من الأبنية (الفنية) المتماسكة ، لتدعيم تماسك الأبنية (الاجتماعية) الناشئة ، كما لا تصبح الخاتمة المتفائلة للمسرحية مجرد اقفال للحدث الدرامى ، وعودة بالكون إلى أنظمته السابقة التى اخترقها من قبل ذلك الحدث الدرامى ، وانما تضحى بداية لأنظمة جديدة فى الكون تعتمد على قوانين جديدة لإزالة الفوضى المتسللة لجوانبة .

تراكب الحضارات

ويصبح استدعاء النص المسرحى باكمله من الأروقة الاكاديمية واعادة ترتيب بنيته الدرامية وفقا لرؤية فكرية جديدة ، وعرضه أمام الجمهور المعاصر ، نوعاً من الحوار الخلاق بين الفن والواقع ، تتكشف عبرها أمام المشاهد تلك الصورة المرعبة للانسان الخاضع لقوانين الأمس ، مهما كانت هالة القداسة التى تحيط بها ، إذا ما كانت تلك القوانين معوقة لحركة تقدمه للأمام ، وتكشف عن أن كل فن عظيم تكمن استمراريته فى قدرة المتعاملين معه على سبر أغوار عمقه ، وإعادة تقديم معطياته فى صياغة ذات دلالات معاصرة ، بعيدة عن أية صياغة متحفية تقدس كل ما هو غير قابل للتقديس بطبيعته ، وفى ذات الوقت لا تفرض عليه ما لا يوجد فيه ، أو تمزق منه ما يجب أن يكون ملتصقا به ، وهو أمر لا يقدم عليه سوى الفنان الحقيقى ، مثل عرضنا هذا الذى انطلق عبره المخرج من فكرة ان الماضى ضرورة فى حياتنا الحاضرة ، قد نرفض رواسبه ومخلفاته ، لكننا أبداً لا نستطيع الغائه من واقعنا ، فبدونه يفقد الانسان الطريق ولذا جاء اختياره لمساحة العرض فى المصنع القديم المشار إليه سلفا ، خرائب لوجود كان يوماً حيا ، مثل الحضارات الانسانية التى تتراكب بعضها فوق البعض ، فالمخرج هنا لا يتحيز لحضارة دون أخرى ، ولايجتث جذور حضارة من قلب حضارة سابقة لها ، وانما هو يرى ان حضارة اليوم قد تأسست على حضارة سابقة انهارت لسلبيات فيها كانت أكبر من ايجابياتها فى زمن الانهيار ، وهكذا فان حضارة الغد ستقوم بالحتم على انقاض حضارة اليوم ، التى تتعاظم سلبياتها يوما بعد يوم ، وتتنبأ لها البعض بالأفول من زمن غير قصير ، ويشارك العرض فى تقديم صورة للافلاس الحضارى الذى لا حل أمامه إلا باسقاط الأنظمة القديمة وخلق آلهة وقوانين جديدة ، بعيداً عن أوثان الرفاهية وربات الاستهلاك اليومى للجسد والعقل والروح المستشرى فى الحضارة الغربية ، وأمل فى صناعة بطولة انسانية تسقط الأسوار بين البشر ، لكنها لا تذهب إلى بلاد أخرى كبلادنا تلعب فيه دور الشرطى واللص معا ، حتى لا تصبح الحياة ، كما قال الكاتب الاسبانى الفونسو ساسترى شبكة منسوجة من خيوط الجنون ، وهذا العبء فى إزالة دور الشرطى واللص لا يقع على كاهل الانسان الغربى وأعماله الفنية ، وإنما يقع أولاً وأخيرا على كاهلنا نحن وعلى دور أعمالنا الفنية فى اثارة الوعى والحث على رفض سطوة الآلهة الجدد فى العالم واسقاط بطولة الكاوبوى على أرضنا ◆







سان سانس

صاحب الكونشيرتو

المصرى

د . زين نصار

شهد القرن التاسع عشر فى أوربا وجود شخصيات عديدة لعبن دوراً هاما فى تطور الموسيقا فى بلادها . ومن هؤلاء مؤلف الموسيقا الفرنسى شارل كامى سانس - (charles Camille Saint Saens) الذى كان من أشد الموسيقيين ذكاءاً وأوسعهم إطلاعا . كما كان ناقداً موسيقيا بارزا دافع بقلمه عن كل من : مؤلف الموسيقا الفرنسى هيكتور بوليوز Hector Berlioz (١٨٠٣ — ١٨٦٩) ، ومؤلف الموسيقا المجرى فرانز ليست Liszt (١٨١١ — ١٨٨٦) ، ومؤلف الموسيقا الألمانى ريتشارد ڤاجنر Ricnard Wagner (١٨١٣ — ١٨٨٣) ولكن سان سانس

هاجم الأخير عندما أحس بخطر موسيقاه وتأثيرها المسيطر على الحياة الموسيقية فى فرنسا . وقد وجدت الموسيقا الفرنسية فى سان سانس مؤلف يمتلك عدة فنية من الطراز الأول ، إذ سيطر سيطرة كاملة على كل الصيغ والأساليب الموسيقية . وبالرغم من أنه فرنسى فقد كان دوليا ، وكان لمؤلفاته المتنوعة تأثيرها السريع فى فتح آفاق أوسع للموسيقا الفرنسية ، فقد نافس مؤلفوا الموسيقا الألمان فى ميدانهمن ، وبذلك شجع المؤلفين الفرنسيين الآخرين الذين رغبوا فى تلك المنافسة . وكان سان سانس يتمتع بقدرة كبيرة على تشرب كل التأيثرات الموسيقية المحيطة به ، ولكن الأجيال التالية كانت تميل

إلى التساؤل عما إذا كان لديه شيء يقوله ؟ وربما كانت تلك الاجيال التى جاءت بعد موته بقليل مخطئة ، ولكن سواء كانت على خطأ أم على صواب فى حكمها ، فإنه ليس هناك من شك فى قيمة سان سانس ودوره فى تطور الموسيقا الفرنسية فى القرن التاسع عشر . وقد كتب عام ١٨٨٥ يقول « منذ وقت ليس بالبعيد ربما كان خمسة عشر عاما ، كان المؤلف الفرنسى الذى يجد فى نفسه الجرأة لتجربة حظه فى ميدان موسيقا الآلات لا يجد وسيلة لأداء مؤلفاته إلا أن يقدم بنفسه حفلا موسيقيا ويدعو إليه الأصدقاء والنقاد . أما الجمهور . . والجمهور الحقيقى فإن إسم أى مؤلف فرنسى ، وخاصة إذا كان لا يزال على قيد الحياة ، عندما يظهر على لوحات الاعلانات كان كفيلا بان يبعد الجميع ويصرفهم عن الحفل » . وكان سان سانس نفسه قد شعر بتأثير ڤاجنر ، كما أن الكثيرين من الجيل الأصغر من معاصريه برغم نزعاتهم القوية المضادة للموسيقا الألمانية ، فإنهم لم يستطيعوا تجاهل ڤاجنر (Wagner) . وأن أى مناقشة للموسيقا الفرنسية فى الثلث الأخير من القرن التاسع عشر لابد وأن تعتبر تأثير ڤاجنر على الحياة الموسيقية قضية مسلم بها .

وقد ولد شارل كامى سان سانس (Charles Camille Saint - Saens) بمدينة باريس فى التاسع عشر من أكتوبر عام ١٨٣٥ ، وتوفى بمدينة الجزائر فى السادس من ديسمبر عام ١٩٢١ ، عن ست وثمانين عاما . وكان أبوه من أصل ريفى وأمه من الطبقة المتوسطة ، وقد تلقى سان سانس دروسه الأولى فى الموسيقا على أمه وخالتها شارلوت ميسون (Charlotte Masson) . وقد أظهر الصبى منذ البداية حبا هظيما للموسيقا ومهارة غير عادية فى عزف البيانو ، كما كان يتمتع بأذن شديدة الحساسية للموسيقا ، وبذاكرة موسيقية قوية . فقد أكرمه الله وأنعم عليه بالموهبة والذكاء . ومنحه نشاطا وصبرا لا ينفذ ، وقدرة على العمل لا تكل . وفى سن السابعة درس سان سانس

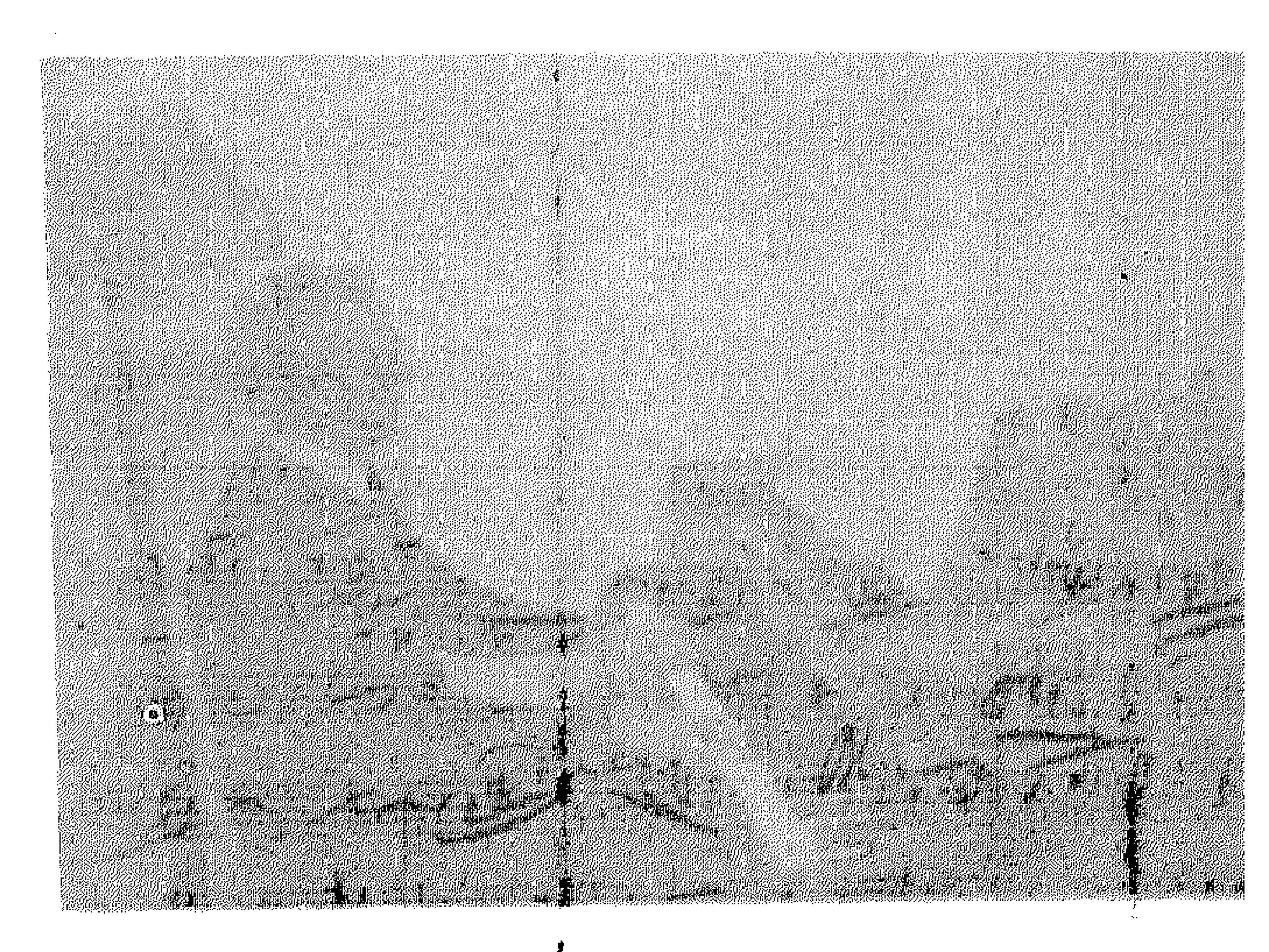
عزف البيانو على الأستاذ ستاماتى (Stamaty) كما درس الهارمونى على الأستاذ بيير ماليدن (Pierre Maleden) . وبدأ فى تلك الفترة يؤلف الموسيقا . وعندما بلغ العاشرة من عمره عام ١٨٤٥ قدم حفلا عزف فيه البيانو مصاحبا عازف الڤيولينة البلجيكى بسيمز (Bessems) حيث قدما معا إحدى سوناتات الڤيولينة لمؤلف الموسيقا الألمانى لودفيج ڤان بيتهوفن Ludwig van Beethoven (١٧٧٠ — ١٨٢٧) . وفى العام التالى قدم سان سانس أول حفلا موسيقى خاص به كعازف بيانو منفرد ، قدم أعمالا لكل من : مؤلف الموسيقا الألمانى يوهان سباستيان باخ J. S. Bach (١٦٨٥ — ١٧٥٠) ، ومؤلف الموسيقا النمساوى ولفجانج أماديوس موتسارت Wolfgang Amadeus Mozart

وفى ذلك الحفل تساءلت إحدى الحاضرات من فرط إعجابها بعزفه قائلة « إذن ماذا يعزف هذا الصبى ياترى وهو فى سن العشرين ؟ » فأجابتها أمه فى زهو واعتزاز « سوف يعزف مؤلفاته هو بلاشك » .

وفى عام ١٨٤٨ إلتحق سان سانس بكونسير فتوار باريس لدراسة عزف آلة الأورغن . وفى العام التالى فاز بالجائزة الثانية للمعهد .

وفى عام ١٨٥١ فاز بالجائزة الأولى . وبعد ذلك إلتحق بفصل الأستاذ هاليڤى (Halevy) لدراسة التأليف الموسيقى ، كما أنه درس التأليف الموسيقى أيضا على المؤلف الفرنسى شارل جونو

Charles Gounod (١٨١٨ — ١٨٩٣) . وفى تلك الفترة إلتقى سان سانس بمؤلف الموسيقا المجرى الشهير فرانزليست (Franz Liszt) وتأثر بموسيقاه وأعجب بشكل خاص بالقصائد السيمفونية التى إبتكرها . وفى عام ١٨٥٢ إشترك سان سانس فى مسابقة روما الكبرى ، ولكنه أخفق فى الفوز بها . وفى نفس العام إشترك فى مسابقة جميعة سانت سيشيليا فى باريس وقدم عملا للكورال والاوركسترا ، وفاز بالجائزة الأولى . وفى عام ١٨٥٣ عين عازفا للأورغن فى كنيسة سانت ميرى (Saint - Merry) واستمر فى هذا العمل حتى شهر ديسمبر عام ١٨٥٧ ، ثم تركه عندما عين عازفا للأورغن فى كنيسة المادلين الشهيرة ، حيث إستمر يعمل بها حوالى عشرين عاما . وفى عام ١٨٥٥ نشرت سيمفونيته الأولى ، وكانت جميعة سانت سيشيليا قد قدمتها عام ١٨٥٣ ، ثم أعيد تقديمها عامى ١٨٥٦ و ١٨٥٧ . وفى عام ١٨٥٦ كتب سان سانس سيمفونيته الثانية للاشتراك بها فى مسابقة جمعية سانت سيشيليا وفاز بالجائزة الأولى ، وقدمت السيمفونية بمدينة باريس عام ١٨٥٧ . وفى عام ١٨٦١ عين سان سانس أستاذا لألة البيانو بمدرسة نيدرمير (Niedr Meyer) وقد شغل هذه الوظيفة لمدة أربع سنوات ، وكانت هى الفترة الوحيدة من حياته التى عمل فيها بالتدريس ، وكان من تلاميذه فى تلك الفترة — والذين احتلوا مكانه بارزة فى الحياة الموسيقية الفرنسية فيما بعد — جابريل فوريه (Gabriel Faure) ويوجين جيجو (Eugene Gigout) وأندريه ميساجيه Andre Messager وواصل سان سانس كتابه مؤلفاته أثناء قيامه بتلك الأعمال ، كما أنه قد أحرز شهرة كبيرة كعازف بارع .



ثم إتجه إلى الكتابة للمسرح ، لكنه لم يجد تشجيعا من مديرى المسارح ، فصمم على الإشتراك مرة أخرى فى جائزة روما الكبرى ، عام ١٨٦٤ . ولكنه أخفق فى الحصول عليها للمرة الثانية . وخفف من إحساسه بالمرارة منحه وسام جوقة الشرف الفرنسى عام ١٨٦٨ ، وكان أول وسام رسمى يمنح له من بين الأوسمة العديدة التى تلقاها — فيما بعد — من فرنسا والدول الأخرى . وفى عام ١٩٧٧ قدمت أوبراه الشهيرة (شمشون ودليلة) بمدينة فايمار ، وبعدها فتحت له المسارح أبوابها ليقدم أعماله .

ومن الخدمات الجليلة التى قدمها سان سانس للموسيقا فى بلاده ، إشرافه على طبع الأعمال الكاملة لمؤلف الموسيقا الفرنسى فيليب رامو (Philppe Rameau) الذى عاش فيما بين عامى (١٦٨٣ و ١٧٦٤) .

ورغم ان سان سانس قد عارض بشدة المدرسة الجديدة فى الموسيقا الفرنسية ، والتى كانت تريد قطع كل صلة لها بالماضى واتجهت للبحث عن وسائل جديدة للتعبير الموسيقى ، ومع ذلك فقد أسس مع آخرين عام ١٨٧١ الجمعية الوطنية للموسيقا ، والتى كان من أهم أهدافها تشجيع الموسيقا الحديثة .

وقد عرف العالم الخارجى سان سانس من خلال قصائده السيمفونية الأربعة وهى : مغزل أو مفال (Le Rouet d' Omphale) عام ١٨٧١ . وفايتون (Pheaton) عام ١٨٧٣ ، ورقصة المقابر (Danse Macabre) عام ١٨٧٤ ، وشباب هرقل La Jeuness d'Hercule عام ١٨٧٧ . وقد سار فيها على درب فرانز ليست (Franz Liszt) ولكنه لم يقلده ، لأن فرانز ليست جعل الموسيقا فى قصائده السيمفونية تابعة للقصيد الشعرى أو الموضوع وخادمة له ، وأغفل القالب الموسيقى ، بينما استطاع سان سانس أن يجمع بين سرد القصة والبناء الموسيقى فى وقت واحد ، فجاءت موسيقاه كلاسيكية من حيث التركيب المتنيم وصياغة القالب ، ورومانتيكية من حيث براعة التلوين الاوركسترالى . وقد كتب سان سانس عدة مؤلفات من نوع الكونشيرتو ، فكتب خمس كونشيرتوات للبيانو والأوركسترا ، قدم الأول عام ١٨٦٥ بمدينة لايبزيج ، والثانى قدم عام ١٨٦٨ ، بمدينة باريس ، والثالث قدم بمدينة لايبزيج عام ١٨٦٩ ، والرابع قدم بمدينة باريس عام ١٨٧٥ ، والخامس والأخير والذى اشتهر بأسم (الكونشيرتو المصرى) قدم بمدينة باريس عام ١٨٩٦ . وقد قام المؤلف بعزف البيانو المنفرد فى كل تلك الحفلات . كما كتب سان سانس ثلاث كونشيرتوات للفيولينة والاوركسترا ، وكونشيرتوين للتشيللو والأوركسترا . وكتب خمس سيمفونيات ، لكنه اسقط السيمفونيتين الأولى والثانية من قائمة أعماله . وبذلك أصبحت ثلاثة سيمفونيات . واستعمل فى الأخيرة آلة الأورغن مع الأوركسترا . وهى أشهر سيمفونياته .

وكان سان سانس محبا للسفر كثير الترحال ، فزار العديد من البلاد واستوحى منها بعض أعماله . ومن ذلك تذكر الكونشيرتو الخامس للبيانو والاوركسترا والذى اشتهر باسم (الكونشيرتو المصرى) ومقطوعة (ذكريات الإسماعيلية) عمل رقم (١٠٠) للبيانو المنفرد ، و (المتتالية الجزئايرة) ، وفانتازيا للبيانو والأوركسترا بعنوان (افريقيا) ، كما أن له مؤلف طريف بعنوان (مهرجان الحيوانات (The Carnival of Animals) صور فيه أصوات وحركات العديد من الطيور والحيوانات مستخدما آلتا بيانو مع الأوركسترا . بالإضافة إلى عدد من مؤلفات الموسيقا المنزلية ، نذكر منها سباعية الترومبيت والبيانو والرباعى الوترى والكونترباص . ويلاحظ عزيزى القارىء أن مؤلفات سان سانس بشكل عام يتميز بالبناء الموسيقى الراسخ الذى صبت فيه روحا رومانتيكية يغلب عليها الفكاهة والمداعبة وحب الطبيعة والتغنى بالموت . وقد غلفت جميعها بألوان أوركسترالية براقة . وبجانب انتاج سان سانس الموسيقى ، فانه له كتابات نقدية وفلسفية ، كما نشر ديوانا شعريا . وكتب عدة مسرحيات هزلية ، ظهرت فيها جميعا بلاغة سان سانس وثقافته الواسعة . وقد منحته جامعة كيمبريدج عام ١٨٩٣ درجة الدكتوراة الفخرية فى الموسيقا . وهكذا نجد أن سان سانس قد عاش حياة حافلة بالعمل والانتاج . وفى السادس من ديسمبر عام ١٩٢١ توفى سان سانس بمدينة الجزائر عن عمر يناهز ست وثمانين عاما . وفيما يلى عزيزى القارىء نلقى بعض الاضواء على نماذج من مؤلفات سان سانس

المتنوعة . ونبدأ بمؤلفة الطريف متتالية مهرجانات الحيوانات (The Carnival of Animals) ويؤدى هذا العمل — كما قلنا آلتى بيانو مع الأوركسترا السيمفونى . وقد كتبه المؤلف فى فبراير عام ١٨٨٦ وقدمه لأول مرة فى حفل عائلى خاص ، حيث عزف على آلتى بيانو وبدون أوركسترا . وبرغم نجاح العمل فان سان سانس رفض تقديمه فى حفل أو نشره . غير أنه إستثنى من ذلك الحظر مقطوعة (البجعة) التى تؤديها آلة تشيللو بمصاحبة آلتى بيانو ، حيث قدمت عام ١٩٠٥ . ورقصت على موسيقاها راقصة البالية الشهيرة أنا بافلوفا (Anna Pavlove) رقصة منفردة من تصميم ميشيل فوكين (Michel Fokine) ، ولاقت نجاحا كبيراً فى كل أنحاء أوروبا . والجدير بالذكر أن هذا العمل — باستثناء مقطوعة البجعة — قد صاحب عرضا لباليه من فصل واحد . قدم لأول مرة على مسرح ميركورى بمدينة لندن فى السادس والعشرين من مارس عام ١٩٤٣ . وفيما يلى تستعرض مقطوعات مهرجان الحيوانات التى تجىء على النحو التالى :

١ — مقدمة ومارش الأسد :

(Introdnction And Royal March of The lion)

بطىء بعظمة — سريع دون إسراف (Andante maestoso, Allegro non troppo)

تعزف الوتريات معلنة اللحن الملكى ، ويحاول المؤلف محاكاة صوت زئير الاسد من خلال السلالم التى تؤديها آلتى بيانو والوتريات الغليظة الصوت .

٢ — الدجاج والديوك :

(Hens and Cocks)

سريع فى اعتدال (Allegro Moderato) ، وفيها يحاول سان سانس أن يحاكى أصوات الدجاج والديوك بمجموعة آلية صغيرة تتكون من آلتى بيانو وآلة كلارينيت سى بيمول وڤيولينة وڤيولا ، وتبرز آلة الكلارينيت صوت الدجاج أما صوت الديوك فيصوره سان سانس بآلة البيانو .

٣ — الحمير الوحشية : (Wiled Asses)

سريع ونارى (Presto Furioso) وتؤديها آلتى بيانو وتتميز هذه المقطوعة بالايقاعات البارزة والتى تقدم من مستوى صوتى واحد وبدون تغيير وبشكل رتيب.

٤ — سلاحف : (Tortoises)

بطىء بعظمه (Andante Maestoso) ويستغل سان سانس فى هذه المقطوعة لحنين لمؤلف الموسيقا الفرنسى جاك أوفينباخ Jacques Offenbach (١٨١٩ — ١٨٦٠) من المسرحية الغنائية (أورفيوس فى العالم السفلى) Orpheus in the underworld ، واللحن الأول من الباليه الختامى ، واللحن الثانى من ختام الفصل الأول . ولقد كتب سان سانس هذه المقطوعة لآلة بيانو واحدة وآلتى ڤيولينة وآلة ڤيولا واحدة وآلة تشيللو وآلة كونتراباص .

٥ — الفيل : (The Elephant)

ويستغل سان سانس فى المقطوعة آلة بيانو واحدة وآلة كونتراباص ويستغل خلالها أحد ألحان مؤلف الموسيقا الفرنسى هيكتور برليوز من رقصة الحوريات من (لعنة فاوست) ، وبعض الشذرات اللحنية من موسيقا (حلم ليلة صيف) لمؤلف الموسيقا الألمانى فيلكس مندلسون Felix Mendelssohn (١٨٠٩ — ١٨٤٧) .

ويعبر سان سانس عن الفيل بلحن يقدم من آلة الكونتراباص بمصاحبة إيقاعات رقصة الفالس وتؤديها آلة بيانو واحدة .

٦ — الكنغر : (Kanggroos)

متوسط السرعة (Moderato)

وتقدم هذه المقطوعة من آلتى بيانو حيث تتبادلا الأداء للتعبير عن الكنغر ، ولقد ذكر سان سانس أن هذه المقطوعة تعبر أيضا عن ثرثرة الرواد أثناء الأداء فى حفل موسيقى .

٧ — حوض السمك : (Acquarium)

بطيئة (Andantino)

ويعبر سان سانس عن السمك بلحن يقدم من الڤيولينة والفلوت فيما يعبر عن الماء بأداء تآلفات هارمونية من آلة البيانو ، ويستغل سان سانس فى هذه المقطوعة آلتى بيانو وآلتى ڤيولينة وڤيولا واحدة وتشيللو واحد مع آلة فلوت وآلة هارمونيكا .

٨ — مخلوقات ذات آذان طويلة :

(Persons with Long Ears)

ويؤدى موسيقا هذه المقطوعة آلتى ڤيولينة فقط . ومما لا شك فيه أن سان سانس يعبر فى هذا عن الحمير بجمل تتميز بقفزاتها اللحنية الكبيرة . وقد نجح فى هذا بصورة حازت الاعجاب .

٩ — الكوكو فى قلب الغابة :

(The Cackoo in The Woods)

بطىء (Andanta) ويؤدى موسيقا هذه المقطوعة آلة كلارينيت واحدة ، وآلتى بيانو . وتقدم آلة الكلارينيت لحن الكوكو فى متابعة مع لحن معارض يقدم من البيانو .

١٠ — تقفيصة الطيور : (Birds)

متوسط السرعة برشاقة (Moderato grazioso) وقد كتبها سان سانس لآلة فلوت واحدة وآلتى بيانو والخماسى الوترى الذى يتكون عادة من آلتى ڤيولينة وڤيولا واحدة وتشيللو واحد وكونتراباص ويحاول سان سانس التعبير عن أصوات الطيور من خلال لحن يقدم من آلة الفلوت وتتسم المصاحبة من آلتى البيانو والوتريات بالنضج والفاعلية .

١١ — عازفى البيانو : (Pianists)

سريع فى اعتدال (Allegro Moderato) وقد كتبها سان سانس لآلتى بيانو والخماسى الوترى ، محاولا التعبير عن معاناة العازف الغير مدرب فى دراساته الأولية لآلة البيانو ، وخاصة فى أعمال كارل تشيرنى وهانو والأعمال المماثلة .

١٢ ــ الحفريات : (Fossils)

وقد كتبها سان سانس لآلة كلارينيت واحدة وآلة أكسيليفون وآلتى بيانو والخماسى الوترى . ويستغل المؤلف فى هذه المقطوعة بعض الألحان الشعبية الفرنسية الشائعة ، ولحن من تأليفه (رقصة المقابر) وجزء من أغنية « روزينا » من أوبرا (حلاق إشبيلية) لمؤلف الموسيقا الايطالى جواكينو روسينى Gioacchino Rossini (١٧٩٢ — ١٨٦٨) ، وتعزفه آلة الكلاينيت ، أما الاكسيليفون فيقدم لمحات من (رقصة المقابر) .

١٣ ــ البجعة : (The Swan)

بطىء فى رشاقة (Andantino Grazioso) ويؤدى هذه المقطوعة آلة تشيللو بمصاحبة آلتى بيانو . ولقد اشتهرت هذه المقطوعة بفضل راقصة البالية المعروفة أنا بافلوفا التى قدمتها كرقصة للباليه بنجاح ، وتنساب ألحان آلة التشيللو فى سلاسة وجمال مع المصاحبة التى تؤديها آلتى بيانو . وهذه المقطوعة الوحيدة التى سمح سان سانس بنشرها أثناء حياته .

١٤ ــ خاتمة : (Finale)

ويستعرض خلالها سان سانس شخصياته التى سبق أن قدمها فى المقطوعات السابقة ، معتمداً على آلة واحدة من كل من البيكولو والكلارينيت والهارمونيكا والاكسيليفون وآلتى بيانو والخماسى الوترى . وتعتبر هذه المقطوعة خير ختام لهذه المتتالية الموسيقية .

* * *

ثانيا : الكونشيرتو الخامس للبيانو والاوركسترا فى مقام فاالكبير عمل رقم (١٠٣) :

فى الثانى من يونيو عام ١٨٩٦ قدم سان سانس هذا الكونشيرتو بمناسبة الاحتفال بمرور خمسين عاما على إختراعه عزف البيانو . ويعرف هذا الكونشيرتو فى عالم الموسيقا باسم (الكونشيرتو المصرى) حيث أن سان سانس قد كتبه خلال زيارته لمصر وبالتحديد فى مدينة الاقصر عام ١٨٩٥ وفى هذا الكونشيرتو يحاول المؤلف إظهار الطابع المحلى للموسيقا فى الألحان ، وفى استخدام بعض عناصر الهارمونى فى التعبير والتلوين . ولكنه فى الواقع يقدم لنا ماتذوقه من موسيقانا فى ثوب أوروبى . ويتكون الكونشيرتو من ثلاثة حركات جاءت على النحو التالى :

الحركة الأولى : متوسطة السرعة

(Allegro Moderato)

تتميز هذه الحركة بوضوح ألحانها ، ويعتمد المؤلف على التلوين الأوركسترالى إلى حد كبير دون الحاجة إلى استخدام المجموعات الكبيرة . كما تتميز هذه الحركة بما فيها من فقرات عديدة استخدم فيها سان سانس تأجيل النبر ، لإعطاء الطابع المحلى بشكل بارز .

الحركة الثانية : بطىء

(Andante)

تتشابه هذه الحركة إلى حد كبير مع المتابعات الجزائرية والأعمال الأخرى المتشابهة . ويلعب البيانو فى هذه الحركة دوراً أساساً ، كما يساعد الاوركسترا على التعبير عن الجو المحلى بالتوزيع الاوركسترالى البراق ويستخدم سان سانس لحنا كان قد سمعه أثناء إقامته بإحدى الذهبيات فى النيل بالأقصر ، وهو يسميه لحن حب نوبى (Chant d'amour Nabien) كما يحاول أن يقلد صوت نقيق الضفادع إلى حد ما . وهذه الحركة هى أقرب حركات الكونشيرتو إلى الطابع المصرى فى أداء التقاسيم .

الحركة الثالثة : سريع جدا

(Allegro motto)

تتميز هذه الحركة بأسلوب الكتابة لألة البيانو الذى يعتمد على البراعة فى الأداء ، ويحاول سان سانس فى هذه الحركة أن يعبر بموسيقاه عن رحلة بحرية تتخللها فترة عاصفة .

ثالثا : كونشيرتو رقم (١) فى مقام لا الصغير للتشيللو والأوركسترا عمل رقم (٣٣) :

كتب سان سانس هذا الكونشيرتو ، ترفى عام ١٨٧٣ ، وهو كالعادة من ثلاث حركات ، جاءت على النحو التالى :

الحركة الأولى : سريعة دون اسراف

(Allegro non troppo)

وهى مكتوبة فى صيغة السوناتا ، وتستهل باللحن الاساسى ويقدمه العازف المتفرد بمصاحبة مجموعة الفيولينة الثانية والفيولا ، . أما اللحن الثانى فيقدم أيضا من العازف المنفرد . وتتميز هذه الحركة بالأداء الاستعراضى من العازف المنفرد .

الحركة الثانية : معتدل السرعة ومتدفق

(Allegetts con Moto)

تتقدم فى تدفق وتسمع مباشرة بعد الحركة الأولى ، وتقدم الوتريات — مقنعة بكاتم الرنين — لحنا فى ايقاع راقص وفى مقابلة مع لحن معارض يقدمه العازف المنفرد . وبعد أن يقدم (الكادنزا) التى تتطلب قدرات متميزة فى الأداء ، تكرر بعض أجزاء المادة اللحنية الرئيسية .

الحركة الثالثة : ختام ، استعادة السرعة الاولى

(Finale. Tempo Primo)

وهى تقدم مباشرة بعد الحركة الثانية ، أى أن الكونشيرتو رغم أقسامه الثلاثة الواضحة يقدم كوحدة فنية واحدة ، وخلال هذه الحركة تبرز بوضوح قدرات سان سانس على إستغلال امكانات الة التشيللو بصفة خاصة والات الاوركسترا بصفة عامة .

رابعا : القصيد السيمفوني : فايتون

(Phaelon)

يقدم سان سانس لقصيدة السيمفوني بكلمة قال فيها : « سمح أبلون لابنه فايتون أن يقود عربة الشمس عبر السماوات بيد أن أفراسها كانت أصعب مراسا من مقدرة الشاب ، فجمحت به وخرجت العربة الملتهبة عن مسارها بين الأفلاك ، واقتربت من الأرض تهدد العالم بالدمار طعمة للنيران . مما يضطر معه جوبيتر إلى إطلاق صاعقة تردى الفتى سريعا » . وتبدأ الموسيقا بتصوير فايتون يقود عربة الشمس مختالا فخوراً ، وتعلن آلات النفخ النحاسية ابتهاجا بطلوع الشمس على وقع حوافر الخيل وصليل سنابكها ، ومنظر الفضاء الفسيح ، والأرض المنبسطة ثم يضطرب الايقاع بضربات من التمباني ، تنذر باختلال القيادة واقتراب العربة الملتهبة من الأرض . وهنا يستعمل سان سانس « الجونج » يقرع منذراً بدنو الكارثة الكبرى ، ثم تنفجر الصاعقة على هزيم الطبلة والجونج وثلاث آلات تمباني وكاسات نحاسية ، تنتقل بعدها الحركة من القوة والسرعة والاضطراب ، إلى الهدوء المفاجيء ، حيث تؤدى الاوركسترا فى تؤدة فقرات من اللحنين البهيجين اللذين جاءا فى أول القصيد ولكن بما يشبه الرثاء والحزن . ويلاحظ أن الموسيقا لم تخرج عن قالب السوناتا ، فقد عرض المؤلف اللحنين الاساسيين ، ثم تفاعلا ، وعادا وبالتالى . أى أن سان سانس استطاع ان يوفق بين تصوير موضوعه وبين صيغة السوناتا . ولم يعتمد فى تصويره إلا على الايحاء الموسيقى وحده .

خامسا : القصيد السيمفوني « مغزل أو مفال

(Le Rouet D'Omphale)

مصنف (٣١) .

يصور المؤلف فى هذا القصيد كيف استطاعت الملكة أومفال بقوة إغرائها أن تذل كبرياء « هرقل » الشجاع ، فقد أغرته حتى تلاشت قوته . وأصبح طوع بنانها . فاستسلم لرغباتها ، وجلس بين فتياتها خالعا جلد النمر ، مرتديا ملابس النساء ، جالسا إلى المغزل ، مشاركا الفتيات فى غزل ثوب الملكة التى ملأت عليه كل قلبه . وتسود فترة سكون تقطعها ضحكات مكتومة من الفتيات ، عندما يرين هرقل وهو يصل الخيط تارة ، ويقطعه تارة أخرى . بيديه اللتين طالما مزقت الحيوانات المفترسة . تدخل الملكة وتتأمل منظر هرقل ، وتنفجر فى ضحكات تهكمية ، فيزمجر هرقل فى غضب ، ثم يشعر بيأس وأمل ، واستعطاف ، ولكن يأسه يشتد ، فيستسلم حينما تتزايد الضحكات ، وينتهى القصيد السيمفونى حينما ينتهى الخيط ، وتتوقف عجلة المغزل عن الدوران .

* * *

سادسا : القصيد السيمفونى شباب هرقل

(La Jeuness d'Hercule)

مصنف (٥٠) :

يرى هرقل فى مستهل حيته طريقين الفضيلة وطريق اللذات يقف هرقل حائرا فى مفترق الطرق ، وبينه وبين نفسه صراع مميت ، يخرج منه ، وقد اختار طريق الفضيلة ، حيث يرى فى نهايته الخلود ، وتصور الألات الوترية جو الغموض والحيرة والتردد ، موضحة صعوبة الاختبار . يعقبه لحن قوى يفيض نبلا وشجاعة ، يمثل الفضيلة ، وتؤديه الألات الوترية . بينما البطل فى طريقة إلى الفضيلة . إذا بهاتف يناديه ويستعطفه فيتوقف ليرى من بعيد حوريات يلفتن نظره إلى طريق اللذات ثم تتوقف الموسيقا فجأة ، لتعود من جديد بالحكمة ، والموعظة ، وقد إمتزج لحن الإغراء ولحن الفضيلة فى صراع عنيف ، ينتهى بانتصار الفضيلة ، ويسمع لحنها فى عظمة ونبل ، مؤكدا إنتصارها .

وفى الختام أرجو أن أكون قد ألقيت بعض الأضواء على حياة وأهم أعمال مؤلف الموسيقا الفرنسى شارل كامى سان سانس الذى كان فنانا مرموقا فى عصره ، تأثر بمعاصريه وأثر فيهم ، وترك بصماته الواضحة على موسيقا بلاده . وإلى اللقاء إن شاء الله تعالى مع مؤلف موسيقى أخر ◆

* * *

المراجـــع :

١ ــ أحمد المصرى : برامج حفلات أوركسترا القاهرة السيمفونى ، أيام (١٩٨١/٥/١٥ — ١٩٦٦/٦/١١ — ١٩٨٧/١٠/٣٠)

٢ ــ بثينة فريد : ٢١٠ من أساطين النغم ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٢

٣ ــ د. حسين فوزى : الموسيقى السيمفونية ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٥ .

4 — Ammer christine ; Harper's Dictionary of Music, Barnes Noble Books, New Yorl, 1973—

— Bookspan, Martin: 101 Masterpices of Music And Their composers, Dolphin Books, Doubleday Company, Inc., New York, 1973

— Cross Mitton, And Ewen, David: Milton Cross Ecyclopeelia of the great Composers and their Music, Doubleday, Conpang, Inc. New York, 1953, Vol II

— Grove, George Dictionary of Music and musicions, England, Stanley, Sadie (Voll) London, 1961.

— Jacob, Arthur: The New Penguin Dictionary of Music, Penguin Books, Ltd., England, 1984

— The Larousse Encyclopedie of Music Edited by Geoffery Hindley, Hamlyn, London, 1982

— Westrup, J. A., Harrison, F. li Collins Music Encyclopedio, Collins clear - type Press, Great Britain, 1959

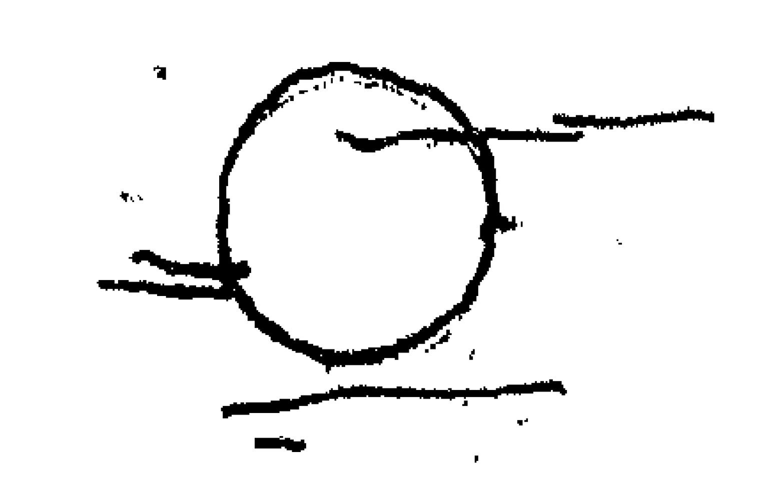


حيرة

سعيد ربيع

* إليها .. فى الساعة البَنفْسَجِيَّة من جِلْواتِ الليل .
ياآسرتى
ياآسِرَتى
ياآسِرَتِى ..
بفتور العينين النجلاوين الصحراوينِ
المتركز فى اليمنى بدلالٍ
والمتوزِّعِ فى اليُسْرَى بجمالٍ
يَسْبى
من سحرِ المسدول طويلا
والمسلول صقيلاً
من هُدْبِ الرمشين !!
أهَلْ رَيْتِ المتوارِىَ من أسرار الرُّوحِ ..
فَأجَّجتِ اللهبَ المتخفِى فى جسدى ؟
إذْ كنتُ قد استعصمتُ — نجاةً — من زمنٍ
بسفينةِ نوحْ !
أمْ أنكِ قد أشعلتِ حريقاً فى بِجَذوتك المَوَّارةِ مَوْراً
تحت رمادِ النسيان المسفوحْ ؟
فوقفتُ علي أبواب مَدائنك المملؤةِ بالثمرات وبالأنهارِ
خجولاً مُشْتَهياً أن أقْضُمَ من تُفَّاحِك
أو أنْ أفْرطَ من رُمَّانِكْ
أو أن أقطف من تين الجسدِ الذَّانى
أو أصعدَ بعضاً من نخلاتِكِ أنْفُضُها
كيما تَسَّاقطَ من حولى رُطباً رَيَّانَ جَنيا
حتي آكلَ ويشرب أشربَ من أنهارك تجرى من تحتى حَدَّ
التُخمةِ فى جِلْوَاتِ العشقِ الليلياتِ ..
وَأقَرَّ بما وهبَ الله العَيْنا
لكنى .. ياسِرُى ياآسِرَتِى

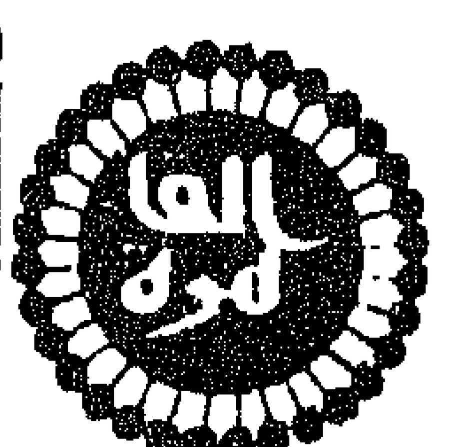


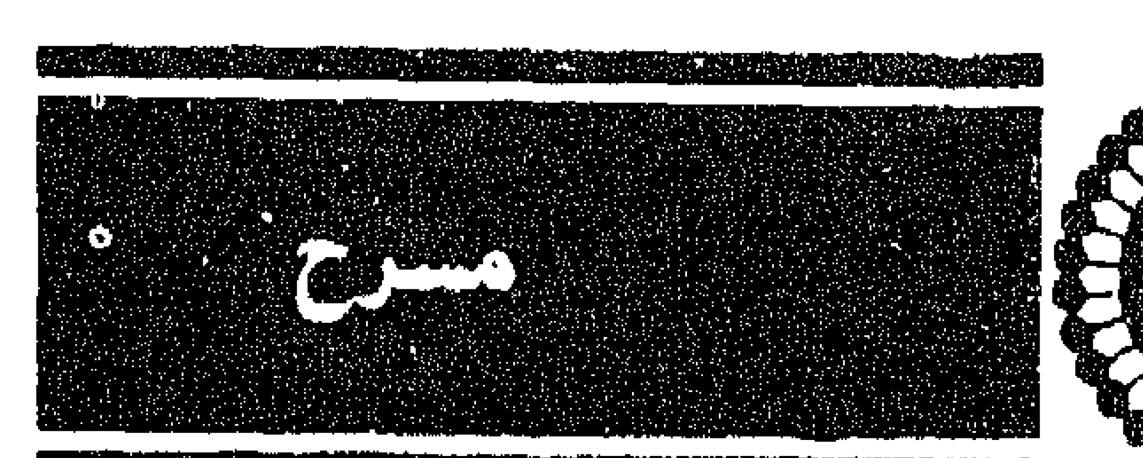


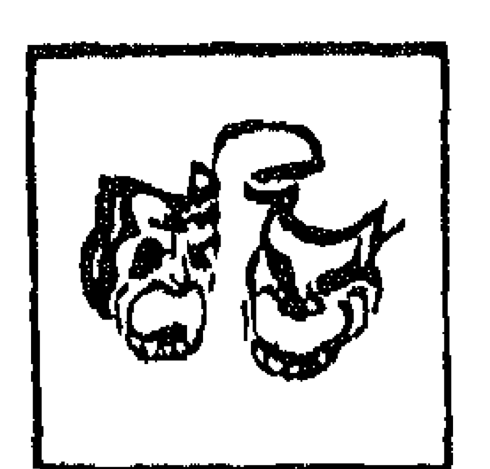




وأنا أهذِى فَوَرَاناً فى شَطْحَاتِ الوَجْدِ الصُّوفِيَّاتِ
وأُطْلِقُ نَفْسى فى محظورِ الذَّاتِ
أرَى أنِّى ما بيْنَ سفينةِ نوحٍ تحملُنِى
وثمارِ بساتينِ الجسدِ المَوَّارِ تُلَاحِقُنى
أهتزُّ ضحوكاً فى نسجٍ خابٍ يلتفُّ علَىَّ فيفجر بِى
مبهوراً من عجبِ الدنيا
من تصريف الأقدارْ
فأُحَرِّرُ رُوحِى
أطلق حَبْلَ القلبِ علَى موفورِ غواربه
علَى الكشفُ الجنَّاتِ المحجوباتِ
وراءَ الغيْمْ
أتخلصُ من قيدِى
من أرديةِ الهَيْمْ
فالآمسِ بعضاً من أنحاءِ أراضِيكْ
أتأملُ كلَّ تضاريسكِ
وأقومُ علَى شُطَّانِ جَزَائِرِكِ المستوراتِ الأصدافِ
وأختزنُ قاتَكِ فى نَبْضِى
أستلقِى
أمضغُ عِلْكَتَكِ العسليةَ من فورِى
وأغنِّى . .
لاتنسَىْ
فأنا أحتاجُ إلى امرأةٍ
فى الليلِ تفيضُ بماءِ أُنوثتِها خِصْباً
فى قلبِ وعَائى
تَسْكُنُنِى
شَهْداً تتقاطرُ إنْعَاماً بِسِقَائِى
ذلكَ يُمكِنُها من إرْوائِى !!
أهذا دَوْماً تَسْكبينَ عطوراً برياتٍ
فى حلقِ المشتاقِ رِدَائِى ؟
تَتَصَبِّينَ رحيقاً مختوماً
فى جوفِ إنائِى ؟
ياثوبِى وغِطائِى !
يارِبِى ورُوائِى !
يا . . . . !!
سأسمِّيكِ الآنَ الأسماءَ الأخرى :
« ياحرِّياتِى بدلاً من أسْرِى
ياسُرُرِى بدلاً من بَوْرِى
ياعلنِى بدلاً من سرِّى
ياعُرْيى بدلاً من سَتْرِى »
حيثُ السحرُ الآسرُ . . أسرِى
لى . . . نبضُ الأشياءِ
فيها كلُّ الأسماءِ أسمىَّ
هذا غَيْثُكِ فانهمرى
وثِيابُ العُمْرةِ فاعْتمرى ◆







كراسى أونيسكو الفارغة

د. أحمد سخسوخ

يؤرخ نقاد المسرح بالبداية الرسمية لمسرح العبث فى عام ١٩٤٩ حين كتب أونيسكو مسرحيته المغنية الصلعاء ؛ وبعدها توالت أعمال أونيسكو مثل الدرس والكراسى فى عام ١٩٥١ .

وقد قدمت الكراسى عام ١٩٥٢ على مسرح لانكرى بباريس من اخراج « سيلفين دوم » .

وإذا كانت مسرحيتا أونيسكو السابقتان على الكراسى وهما « المغنية الصلعاء » و « الدرس » لم يحققا نجاحا يذكر ؛ فإن الكراسى على النقيض قد حققت نجاحاً بعض الشىء بالقياس إلى ما سبقها من مسرحيات كتبها أونيسكو ؛ وربما يرجع ذلك إلى أن اونيسكو فى مسرحيتيه السابقتين كان يركز بشكل أساس على ما أسماه بـ « مأساة اللغة » ؛ وإذا كانت وسيلة التفاهم هذه تعتمد على قواعد منطقية لكى يفهم الناس بعضهم البعض على أساسها ؛ فإن تحطيم هذه القواعد يعنى عدم القدرة على فهم البشر بعضهم البعض وعدم القدرة على اقامة علاقات انسانية ؛ وعدم القدرة على الإتصال . . ليس فقط بين البشر بعضهم البعض فى المسرحية ؛ ولكن أيضاً بين بعض النقاد المحافظين والعوالم التى تطرحها مسرحيات أونيسكو مما حدا بكثير من النقاد مهاجمة أعمال أونيسكو ؛ وقد وصفه أحد النقاد بجريدة الفيجارو وهو « جان جاك جوتييه » بأنه على شاكله « الفريد جارى » ؛ وجارى هو الذى بدأ بإثارة الشغب ؛ والأستفزاز فى المسرح حينما اخرج « لوجنى بو » مسرحية « أوبو ملكا » عام ١٨٩٨ على مسرح الأوفر بباريس .

ورغم ان هذا الناقد يبدأ بالهجوم على أونيسكو حين يشبهه بجارى ؛ إلا أنه لم يخطىء فى ذلك ؛ لأن أونيسكو

بالفعل على شاكلة جارى ؛ بل هو إمتداد حقيقى له ؛ وكان أونيسكو أحد مؤسسى كلية الباتا فيزيقية فى الأربعينات التى كانت تلقى الضوء على أفكار جارى وتحللها محاولة لبعث أفكاره فى الأدب والفنون . وجارى هو الذى فتح الباب لكثير من الإتجاهات الفنية الحديثة ولكثير من رواد المسرح للدخول فى هذه الاتجاهات التجديدية ؛ ولم يخطىء بالفعل ناقد جريدة الفيجارو حين قال بأن أونيسكو على شاكله جارى ؛ وإن كان مخطئا فى تصوره الساخر عن أونيسكو وجارى .

● **الكراسى**

ومسرحية الكراسى التى كتبها أونيسكو هى المسرحية الثالثة فى سلسلة أعماله المسرحية ؛ وإذا كانت مسرحيتاه السابقتان تدوران فى صالون برجوازى ؛ فإن هذه المسرحية تدور فى قاعة جرداء بها أبواب عديدة ونوافذ ؛ وفى القاعة الجرداء عجوزان يقترب عمرهما من المائة عام وهما يعيشان فى منزلهما منعزلين عن المجتمع بأحدى الجزر .

وتدفع الزوجة زوجها كل يوم أن يحكى لها نفس الحكاية التى ظل يرددها دائما منذ زواجهما والذى مضى عليه خمسة وسبعون عاماً . . إنها تحمله أن يحكى لها كل يوم ذات القصة وان يقلد لها نفس الشخصيات .

والحكاية التى يرددها العجوز يومياً هى أنهما قد وصلا ذات يوم إلى جوار بابا حديدى كبير وكانا متبلين من قمة الرأس إلى أخمص القدم ؛ وقد تجمدت عظامهما من البرد منذ شهور وهما غارقان فى المطر ؛ وقد مضى على هذه الواقعة ثمانون عاماً ؛ ولم يسمح لهما بالدخول ؛ إذ كان العشب مبتلا فى الحديقة ؛ وكان هناك ممر يقود إلى ميدان صغير تتوسطه كنيسة قروية ؛ ولم يعودا يتذكران هذه القرية ؛ ربما كانت باريس ؛ ولكنها قد إنهارت منذ ربعمائة عام ولم يبق منها سوى أغنية « باريس ستكون دائما باريس » .

وينتقل الرجل العجوز من حالة الشيخوخة ليرتد إلى حالة الطفولة يبحث عمن يحميه بعد أن تيتم وينادى على أمه ؛ ثم يجأر بالبكاء حتى تأخذه زوجته فى حجرها تهدد هذه كطفل صغير وتهدىء من روعه لأن ضيوفه سيأتون الليلة ولا يجب أن يروه على هذه الحال .

وكما تقول المرأة العجوز كان للرجل أن يصبح أفضل بكثير لو انه تفاهم مع الجميع ولم يتشاجر ؛ ولكنها ليست غلطته كما يقول ؛ فقد تشاجر مع أخيه بسبب قوله « ياأصدقائى عندى برغوث . أنى ازوركم على أمل أن أترك البرغوث عندكم » .

وينتقل الحوار بينهما من موضوع إلى آخر دون أن يكون هناك رابط بين هذه الموضوعات .

ويعود الحوار ثانية ويتكرر حتى تعرف أنه سيوجه رسالته فى الحياة إلى كل البلاد ، إلى أوربا وإلى كل القارات ولن يوصل العجوز رسالته إلى البشرية بذاته ولكنه أستأجر خطيباً محترفاً ليبلغ الرسالة بدلاً منه .

وبالفعل يبدأ المدعوون الموهوبون فى الحضور ويدور مع كل منهما حوارا عن الجو والحياة والماضى وغلو الأشعار والمعارك والغزل وغير ذلك ؛ ثم يستقبل العجوزان شخصيات متعددة ؛ أنسة ، كو لونيل ، مصور حفار وزوجته الحسناء ؛ ثم مزيد من الناس ، صحيفون ، اولاد صغار حتى يصل الأمبراطور بنفسه ، وفى النهاية يأتى الخطيب فيتحول العجوزان للحظة إلى تمثالين من الحجر ؛ إنها لحظة تاريخية ؛ ثم يتوجه العجوز إلى الجميع يشكرهم ؛ إذ أن توجيه الرسالة إلى البشرية أصبح فى الإمكان بسبب حضور الخطيب . . ويؤكد الرجل بأنه لم يعش حياته عبثاً طالما أن رسالته ستعلن على العالم ؛ وهنا يودع العجوزان الجميع ويلقى كل منهما بنفسه فى ذات اللحظة من نافذته فيخيم السكون فجأة ؛ ثم يسمع آهه وصوت مكتوم يحدثه سقوط الجسدين فى الماء . . وبعد لحظات يبدأ الخطيب فى توصيل الرسالة ؛ ولكننا نكتشف بأن الخطيب أخرس يعجز عن توصيل أى رسالة ؛ وفى النهاية يخرج لتبقى خشبة المسرح خالية إلا من الكراسى المرئية والبشر والإمبراطور الغير مرئيين والهمهات المسموعة من بعيد حتى يسدل الستار .

● **الكراسى وتكنيك أونيسكو المسرحى**

ويظهر فى هذه المسرحية كثير من مميزات تكنيك أونيسكو المسرحى وهى مميزات تميز كثيراً من اعمال كتاب هذا الإتجاه . . وأونيسكو هنا إنما يبدأ مسرحياته بمدخل واقعى ثم يطور هذا المدخل ويخرج به عن إطار واقعيته إلى العبث . فمسرحية الكراسى تبدأ والعجوز ينظر من النافذة التى تطل على الجزيرة بمياهها الراكدة وزوجته تجذبه إلى الداخل حتى لا تشم رائحة العفن وحتى لا يدخل البعوض إلى المنزل . . ولا تخرج هذه البداية عن كونها موقفاً واقعياً ؛ ولكن ذلك يبتعد أونيسكو عن هذه الواقعية ليخرج بها فى إطار سريالى . حيث يستقبل العجوز مدعويه الوهميين وإلى ان ينتحر هو وزوجته بعد أن يأتى الخطيب الأخرس الذى يحمل رسالة حياته .

وعلى مدى خمس وسبعين عاما يحكى العجوز يومياً حكاية لا تتغير ويقلد لها نفس الشخصيات وهى حكاية متناقضة تعبر عن ضمور ذاكرتها وغموضها ؛ كما تعبر عن الملل الشديد الذى يسيطر على حياتها ويسودها .

وتكاثر المادة فى هذه المسرحية الذى يتمثل فى تكاثر الكراسى وازدياد حركة العجوزين ؛ إنما يؤكدان على ضياع الشخصية وهويتها ؛ وتزاحم المادة إنما يؤكد على الفراغ الروحى لهذه الشخصيات فى العالم الأونيسكى .

ويسيطر التناقض على عالم أونيسكو والذى يؤكد على زيف هذا العالم . . إذ أن المرأة تمثل للعجوز الأم والأب ولكنها فى نفس الوقت تسلك سلوكاً داعراً وشبقياً تجاه المصور الحفار ؛ كما يسلك

هو سلوكاً عاطفياً تجاه السيدة الحسناء ؛ مما يجعلنا ندرك ان حياتهما سوياً ليست سوى حياة مزيفة ؛ وليس الإتصال فيها بينهما إلا تعبيراً عن الإنفصال الروحى بينهما.

ويقترب عمر العجوزين من القرن ، ولهذا فالعجوز لديه رسالة ولديه ما يقوله للبشرية .

الرجل العجوز : اسمعونى . عندى تجربة غنية ، فى كل مجالات الفكر لا لست أنانيا ؛ يجب أن تستفيد الإنسانية من تجربتى) .

ويقول فى موضوع آخر وهو يخاطب الإمبراطور :

كان بإمكانى أنا وحدى أن انقذ الإنسانية المزيفة جلالتك تقدر ذلك حق التقدير مثلى أنا . . أو على الأقل كان بإمكانى أن أجنبها الآلام التى عانتها فى الربع الأخير من هذا القرن ؛ لو كانت قد اتيحت لى الفرصة ان ابلغ رسالتى ؛ أى لا أيأس من انقاذها ؛ لازال الوقت مناسباً عندى الخطة) . . . وخطة العجوز هى انه قد أستأجر خطيباً محترفاً كى يبلغ رسالته إلى البشرية ؛ ونكتشف فى النهاية بأن هذا الخطيب الذى يحمل الرسالة التى بها تنقذ البشرية ؛ أخرس أصم . . ويعنى هذا بأن حياته فارغة لا يوجد بها شىء يقال .

● الكراسى على خشبة مسرح السلام

وقد حاول مخرج العرض بوجه عام ان ينفذ تعليمات أونيسكو الإخراجية وان كانت له بعض الإضافات التى خرجت به عن نطاق الرؤية العامة لمسرح أونيسكو .

فخشبة المسرح فى البداية فارغة إلا من كرسيين وسط خشبة المسرح للعجوزين ؛ كما يوجد فى كل جانب من مقدمة خشبة المسرح بانوه فى وسطه شباك وبانوهات فى الخلفية وأربع ممرات فى كواليس المسرح .

ومع نقطة صفر فى الإضاءة تنساب الموسيقى فى الظلمة ثم اضاءة خفيفة حيث يبدو العجوز وهو ينظر من الشباك على يمين خشبة المسرح (من يمين المتفرج) فى الوقت الذى تجلس فيه المرأة العجوز فى منتصف خشبة المسرح ثم تتجه إلى زوجها تدفعه بعيداً عن الشباك .

وبوجه عام لا يوجد فى مسرح العبث تطور منطقى فى الشخصية بالمعنى الأرسطى ؛ ولكن يوجد حالة توضع فيها الشخصية ويمكن لها أن تنتقل من النقيض إلى النقيض حسب الحالة والموقف الذى توضع فيه الشخصية ؛ وقد حاول أيمن أحمد الذى لعب دور العجوز أن يعطى تأثيرات كل مشهد وان ينتقل من دور العجوز إلى الطفل إلى مستقبل للضيوف إلى الإنسان المقهور من خلال منهج الأداء التمثيلى الذى يتبع ستانيسلامسكى فحاول ان يحس بصدق اللحظة دون إفتعال أو زيف عكس زميلته « غادة فرج » التى لعبت دور المرأة العجوز والتى حاولت بشكل مفتعل إنتزاع ضحكات الجمهور عن طريق الأداء المفتعل سواء فى الحركة أو فى التمثيل ؛ كما كانت ملامح الشخصية تفلت منها بالمعنى الأونيسكى . . فإذا كانت لكل حالة ملامح خاصة ؛ فقد حطمت هذه الممثلة ملامح الشخصية من لحظة إلى أخرى ومن ثانية إلى أخرى . . فأحيانا تؤدى بطريقة مفتعلة واحياناً تخرج من هذه الطريقة لتؤدى بصوت مستعار واحياناً تنحنى بشكل كامل ثم تنسى انحناءتها ثم تعود لتمنى نصف انحناءه وهكذا .

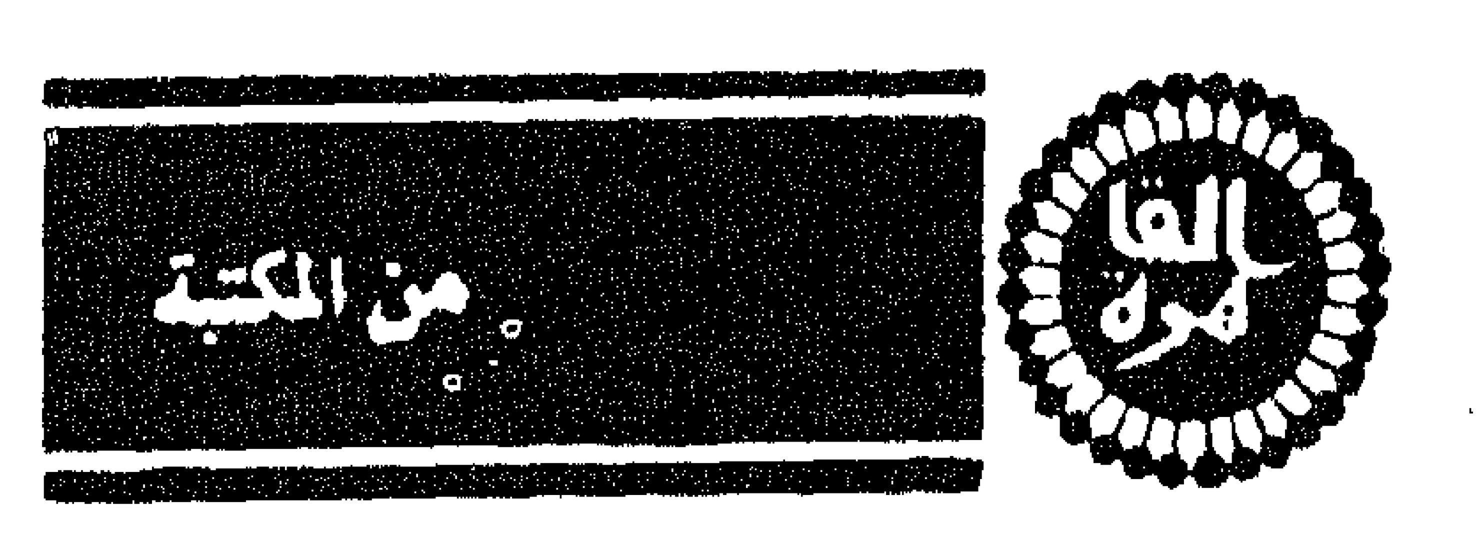
وفى الواقع لا يوجد منهج محدد فى اداء هذا النوع من المسرحيات ؛ إلا أن عروض هذا التيار فى أوروبا كانت تتأرجح فى التمثيل ما بين الأداء التسانيسلافسكى بإعتبار أن الأفكار التى تطرحها عوالم المسرحيات العبثية افكار صحيحة عن العالم يؤمن بها الممثل ويحسها فى نفس الوقت أو يؤدى الممثل فى مثل هذه المسرحيات معتمدا على حركات لاعبى السيرك والمهرجين على اعتبار ان الحياة دورة مأساوية ضاحكة يؤديها لاعب السيرك وتنتهى بنهاية مأساوية ولكنها ضاحكة من هذا النوع المر والمرير .

وحين جاء الخطيب فى النهاية وقف بشكل متزن وحاول أن يتكلم ؛ إلا أنه عجز بسبب صممه . وكانت محاولاته وقورة وحكيمة ؛ وهذا عكس ما أراد أونيسكو . . إذ أن أونيسكو أراد أن يعطى الخطيب صورة من يحدث ضوضاء ؛ تلك التى تعبر عن الفراغ واللا شىء . . . إذ أن الرسالة هى الفراغ ؛ فراغ حياة العجوزين ، فالعدم يسيطر على الكون .

ولقد كانت الكراسى تشكل مربعات ومستطيلات فى مجموعها على خشبة المسرح ؛ وهو ما يتنافى مع ما يمكن للديكور أن يثيره فى خيال المتفرج وما يتفق مع هذه العوالم السريالية التى يطرحها هذا المسرح . . إذ أن أشكال المربعات والمتسطيلات تحد من حرية فكر المتفرج فيما يراه على خشبة المسرح .

وقد أضاف المخرج فى منتصف العرض رقصة بالية لم يكن لها ضرورة فنية ؛ وقد استخدم حركات إضاءة بسيطة طوال العرض ؛ وحين دخول الأمبراطور استخدم بقعة ضوئية تتحرك مع حركة الامبراطور المتخيلة ؛ وقد كانت تعليمات أونيسكو تقتضى حين دخول الأمبراطور إلى خشبة المسرح ان يكون الضوء الذى يدخل من النافذتين والباب بارد وخاو ؛ وهو بذلك يعبر عن فراغ هذا الإمبراطور وسطحيته ؛ وقد أراد أونيسكو بذلك ان يصور خواء هذه الشخصيات من القيمة ومن الوجود أيضاً ؛ وهو هنا يذكرنا بقول سقراط كلما اقتربت من الساسة والشعراء كلما اكتشفت خواءهم .

ورغم ضعف بعض جوانب العرض ورغم التطويل فى بعض الأجزاء والإضافات التى أضرت بالعرض ؛ إلا أن المخرج بوجه عام حاول تنفيذ تعليمات أونيسكو فى كثير من جوانبها ويبقى فى النهاية الإختيار الجاد للنص ومحاولة تقديم عرض غير مسف وسط الإسفاف الذى يسود حركتنا المسرحية ◆



الخطاب الروائى فى رواية ١٩٥٢

رواية :
جميل عطية إبراهيم

عرض وتحليل :
شمس الدين موسى

لعل القارىء لرواية «١٩٥٢» للكاتب الروائى «جميل عطية ابراهيم» يطرح على نفسه عدة قضايا تتعلق فى جانب منها بطبيعة الفن الروائى، الذى أصبح له الرواج فى السنوات الأخيرة، لا على الصعيد العالمى فقط، بل على الصعيد العربى والمصرى أيضاً، فالمطابع تصدر كل شهر عشرات الأعمال الروائية، التى ينتمى أصحابها لمختلف المدارس الفنية، مما جعل المقولات التقليدية التى استقر عليها النقد وتخص الفن الروائى لا تنطبق علينا تمام الانطباق، فلم تعد الرواية فن الطبقة الوسطى، أو الطبقة البرجوازية، فى عصر التداخل والامتزاج الطبقى. وإذا كان منشأ الرواية كفن مدينى يرتبط بنمو وتطور الطبقة الوسطى كما حدث فى أوربا، فإننا نجدها تنتشر فى كثير من البلدان التى لم تتبلور فيها الطبقة الوسطى، وكان لها ذلك الانتشار الواسع، فهناك الرواية الاجتماعية، والرواية السياسية، والرواية الشعرية، والرواية التاريخية. والرواية النفسية ... حتى تأثر البعض بأحدث الاتجاهات فيما عرف باللارواية ... مما جعلها تنتزع مكانتها بين ألوان الآداب المختلفة فتسبقها جميعاً فى عالمنا العربى، فبعد جيلين فقط من الجيل المؤسس أو الرائد، الذى قدم «محمد حسين هيكل» فى روايته الشهيرة زينب، نرى الآن أن لها لدى الأجيال التالية الكثير من الأتباع والمحبين والعاشقين.

«وجميل عطية ابراهيم» واحد من هؤلاء، قدم روايته ١٩٥٢ أخيراً بعد روايته السابقة «البحر ليس بملآن» لكى تطرح أمامنا ذلك التداخل بين الرواية السياسية والرواية التاريخية، فالمطالع لرواية ١٩٥٢ لابد أن يتساءل، هل ذلك العمل ينتمى إلى الرواية السياسية أم للرواية التاريخية ؟؟

وبين هذا وذلك لابد أن يتوقف القارىء متأملاً فلقد أراد الكاتب أن يقدم رواية تاريخية، ترتكز على أحداث تاريخية أساسية، لكن الذى حدث أن روايته جاءت لكى تميل كثيراً إلى جانب الرواية السياسية، التى سجل فيها الكاتب الكثير من التفاصيل مما حوتها كتب المؤرخين، فضلاً عن عشرات التفصيلات الفنية، التى أوردها الكاتب لكى يكشف نوع العلاقات التى كانت سائدة عام ١٩٥٢ بين شخصوصها المختلفين.

ومن المؤكد أنه كان هناك دافع لدى الكاتب قبلما يشرع فى التخطيط لروايته. فعام ١٩٥٢ هو عام الثورة التى تفجرت ليلة ٢٣ يولية، والتى فجرها ضباط الجيش تحت اسم حركة الجيش المباركة. وكان زعماؤها يتمثلون فى مجموعة من الضابط المتوسطين بقيادة اللواء محمد نجيب، الذى استخدمته الثورة كواجهة خلال شهورها الأولى.

وأرجح أن رواية ١٩٥٢ رواية سياسية لعاملين أساسيين الأول — يتمثل فى رغبة الكاتب التأكيد على أن ثورة يولية كان لها أسبابها الاجتماعية، التى فجرتها، وكان اختيار الكاتب لعزبة عويس، أو عزبة الاقطاعى اللواء عويس ياور الملك وزوج الأميرة شويكار قريبة الملك، لكى تكون أرضية لروايته يلقى من خلالها الكثير من الضوء على الصراع الاجتماعى والطبقى الذى كان يدور فى ظل سيادة طبقة الاقطاع.

ويتمثل العامل الثانى فى الواقع لدى الكاتب لكشف أبعاد وعوامل الثورة داخل المجتمع المصرى، والتى كانت تنضج كل يوم، وكان عمادها الشباب والعمال، والفلاحين، والطلبة، وأفراد يتمردون من أبناء الإقطاع أمثال الدكتورة «أوديت» التى تخفت تحت اسم صباح، عندما كان مطلوباً القبض عليها بسبب انتمائها لمجموعة الفدائيين الذين كانوا يعملون ضد الانجليز فى مدن القناة.

فالكاتب يقول فى روايته كما قالت كتب المؤرخين على اختلاف مشاربهم ومناهجهم : إن حركة الجيش فى ٢٣ يولية ١٩٥٢ لم تأت فى فراغ سياسى ، بل جاءت كواحدة من الحركات السياسية التى زخرت بها الحياة فى مصر قبل يولية ١٩٥٢ ، كما تطرق لأبعد من ذلك عندما جعل حريق القاهرة حدثاً هاماً شغل به شخوص روايته ، وكان ذلك الحدث هاماً شغل به شخوص روايته ، وكان ذلك الحدث — الحريق — يلقى بالكثير من الضوء حول الفساد الذى ينخر فى جسد النظام ، حيث لم يثبت على أى قوة من القوى الوطنية سواء من اليمين أو اليسار أنها مشعلة ذلك الحريق ، وإن كانت أصابع الاتهام أشارت إلى الملك ورجاله وأعوانه ، فالانجليز المستفيدون من نتائج الحريق الذى فرضت على أثره الحكومة المصرية — حكومة الوفد — الأحكام العرفية ، وبدأت حملات القبض على الفدائيين الذين كانوا يهاجمون معسكرات الانجليز ، وجعلوا من وجودهم الأمن شبه مستحيل .

وجدير بالذكر أن الروائى حدد المحور الأساسى لروايته وشخوصها حول هذين الحدثين الذين سجلهما التاريخ الأول حادث حريق القاهرة فى يناير ١٩٥٢ ، والثانى حدث الثورة ذاته . وظل الروائى أميناً فى نقل الملابسات والتفاصيل الأساسية لكل حدث من الأحداث ، ولم يكتف بالإدانة أو التأييد على ألسنة أبطاله تجاه كل حدث من الحدثين . بل إن رؤيته لهذين الحدثين لم تجتهد بعيداً فتتجاوز ما توصل إليه المؤرخون ، فى الوقت الذى تعامل معها كأحداث أساسية ، أو كمادة خام لروايته التى وقفت على حافة الرواية التاريخية ، لكنها انتمت إلى الرواية السياسية .

ولقد عمل الروائى منذ البداية على إغراق القارىء بين عشرات العلاقات التى قدمها لتكون شهادة على ما جرى فى ١٩٥٢ فالعزبة — عزبة عويس — مملوءة بالفلاحين الذين يعانون الصراع الطبقى وظلم صاحبها « عويس باشا » ياور الملك . وعندما يبدى أى فلاح نوعاً من أنواع المقاومة لا يكون جزاؤه غير الجلد مصلوباً على جزع الجميزة أمام الجميع ، بينما أخبار القاهرة والحركة الوطنية تتسرب إلى اسماعهم جميعاً ، فتؤججهم ضد الانجليز والمستغلين مما يرفع درجة الوعى لدى بعضهم مثل « سرحان السقا » الذى يتآمر عليه عويس باشا ليدفع به إلى السجن وكذلك « كرامة » ذلك الشاب الحالم ، الذى كان جزاؤه الجلد بسبب حديثه مع ابنه الباشا ....

« الرمز المباشر »

ثمة رمزان فى الرواية لا يمكن أن يمر بهما القارىء مرور الكرام ، ويجسدان فى شخصى زهية الغجرية الجميلة ، التى أحبت الشاب ، الذى يصغرها فى السن « كرامة » ، والذى لا يزال فى مراحل التعليم ، وجملته يدخل بها ، وحملت منه وليداً لم يظهر للنور طوال الرواية ، بل إنه فى أيام الثورة الأولى لا يتجاوز عمره فى بطن أمه سوى ستة أشهر ، بلا أب يعترف به أمام الناس ، وأمه « زهية » تعرف أن « كرامة » التى أحبته وجعلته يدخل بها لا يحبها ، فهو عاشق ومتوله فى أبنه « عويس باشا » سيد القرية وظالمها . وتظل مستسلمة ومنتظرة لقدرها فهى لا تود إسقاط الجنين ، لأنه كما يوحى الروائى ابن الثورة ، أو أنه الثورة ذاتها التى وضعت بذورها أيام حريق القاهرة ، وتود تسميته « محمد نجيب » ، لأنه فى نظرها ابن حب وليس ابن حرام .

ويدور الحوار التالى بين زهية — الشابة الجميلة الغجرية والدكتورة أوديت الثائرة على طبقتها الإقطاعية ، والمنتمية للفقراء والفلاحين .

« أبوه تلميذ ، جلده الباشا مائة جلدة على ظهره بالسوط ، انكسرت نفسه ياروحى ، هزل ، أخذته فى حضنى مرة واحدة ، دخل بى ، حملت من مرة واحدة ، قوتك يارب ، ابنى ، لا يهون على إسقاطه ، ليس ابن حرام ، أبوه على وش الدنيا ولكن تلميذ باندامق

انسالت الدموع غزيرة من عينيها ، نهنهت وهى تكمل .

— قلبه متعلق بغيرى ، غلطتى وحدى .

سألتها عن سر اختيارها لإسم محمد نجيب ، أجابتها زهية قائلة :

— سوف ينتقم لى من عويس باشا والأميرة شويكار والأمير جويدان ... »

فالطفل بالنسبة لأمة هذه المحبة التى تعشق حبيبها يمثل الأمة هذه المحبة التى تعشق حبيبها يمثل الأمل فى تجاوز الواقع الردىء . والخروج منه ، فهو الفارس المنتظر ، هو الثورة أو جنين الثورة .

والرمز الثانى فى الرواية يتمثل فى اختيار الكاتب لاسم والد الطفل « كرامة » ، فهو يعنى معنى مباشراً ، مما يظهر الرمز الذى حاول الكاتب الإشارة إليه ، فإذا كانت زهية الغجرية الشابة والجميلة والمثيرة أيضاً تمثل مصر أم الطفل ، فإن والدة كرامة الذى سيعترف به ويؤكد لزهية أنه سيذهب معها إلى مصر لاستقبال الوليد معها ، فهو معترف به .

وربما لا يستوقفنا كثيراً ذلك الرمز الذى أصبح مباشراً للغاية ومكرراً فى الكثير من الروايات « منذ كتب « نجيب محفوظ » زقاق المدق ، والقاهرة الجديدة ، باعتباره رمزاً مباشراً يوقع بالعمل فى الميلودرامية . لكن ما يستوقفنا فى الرواية كرواية سياسية اتخذت من بعض الاحداث التاريخية مرتكزاً لها كنوع من التسجيل لما جرى خلال عام ١٩٥٢ . ذلك البعد الخفى الذى يتمثل فى ما يمكن تسميته بالخطاب الروائى بين سطورها . فالخطاب الروائى فى ذلك العمل يحمل فى طياته نوعاًمن الدفاع عن ثورة يولية التى تعرضت لأبشع أنواع الهجوم لا من الاقطاع واليمين فقط ، بل من اليسار أيضاً ، وإن كان الهجوم من اليسار يختلف فى رؤيته ومنطلقاته عن هجوم اليمين والاقطاع ، فالكاتب أراد أن يوجه للقارىء رسالة أو خطاباً روائياً عبر سطور روايته تمثل فى ذلك الدفاع غير المباشر عن الثورة التى حدثت عام ١٩٥٢ ، وغيرت فى الكثير من العلاقات السائدة ، فالثورة كما تبين الرواية التى اشعلها الضابط وعبر عنها أمثال عكاشة المغنواتى عندما فجر عربة البرتقال فى الجنود الانجليز بالقناة ، كما شارك فيها « سرحان السقا » وقطاش ، وكرامة وأبى جبل ، وعبيسى ... الخ

كما شاركت فيها « أوديت » ابنه الاقطاع التى تخفت فى ملابس الفلاحات عندما هربت من القمع إلى عزبة عويس . . كل هؤلاء — كما تقول الرواية — كانوا جنوداً للثورة التى وضعوا وقودها قبل أن تتفجر على أيدى الضباط المتوسطين والصغار ، وقبلما يستولون على السلطة ، ويعلنون نجاح حلقة هامة من حلقات الثورة فى مصر ضد الإنجليز والاقطاع .

ذلك هو الذى قالته الرواية ويحسب للكاتب الذى لم يغفل الصراع الطبقى فى كل ما سجله من أحداث .

وفى النهاية — فإننى أرى أن رواية ١٩٥٢ لجميل عطية ابراهيم رواية سياسية لم تضع نفسها فى جانب الرواية التاريخية لأنها لم تسجل بطولة أفراد ، بقدر ما سجلت واقع اجتماعى قبل يولية ١٩٥٢ أدانته الرواية سياسياً وسجلته روائياً .

عالم الطفولة في القصة القصيرة قراءة في مجموعة (أن .. تحبوا)

قصص :
محمد محمود عبد الرازق

نقد وتحليل :
كمال مرسى

تشيع فى الاوساط الأدبية مقولة كادت من كثرة ترددها ان توهم البعض بانها الحقيقة ، تلك هى ان الناقد اديب خانة التوفيق فيما يبدع ليجىء الينا محمد محمود عبد الرازق بمجموعته القصصية الثانية (ان .. تحبوا) بعد مجموعته الأولى (الجرح الغائر) ليبدد بشدة وبلا تردد هذا الوهم الذى كاد بعضنا يحسبه حقيقة . وليؤكد لنا أنه بجانب كونه ناقداً واعيا مرموقا فهو أيضا قاص مبدع مرهف الحس حين يتناول فى قصصه القصيرة أدق المشكلات الأنسانية .

وكنت أخشى وهو يتصدى لعملية الابداع الفنى ان يتغلب عليه وعى الناقد ومقاييسه وموازينه وقواعده الجامدة فيهندس قصصه بالمسطرة والبرجل والمنقلة ليفقد بذلك تلك التلقائية العفوية التى يتمتع بها المبدع الفنان الذى لم يمارس ولا يعرف صناعة النقد . ولا تقوده حين يبدع الا موهبته واحساسه الفنى . تلك العفوية التى يتلقفها بعض النقاد — وهم المتميزون الواعون عادة — ليستخرجون ، بعد ان يبهرتهم بواعث الجهال فيها ، قواعد ومقاييس جديدة غير تلك التى درجوا عليها .

كنت أخشى عليه ذلك فإذ بى اراه فى قصص مجموعته الاخيرة (ان .. تحبوا) قد نحى جانبا الناقد من وعيه وحسّه وغدا فنانا مبدعا فحسب ، برسم لوحاته بتلك التلقائية المحببة بفطرتها (وعبلها) كما يقول عامة الناس . ودونما احتفال بقاييس وقواعد وضعها امامه مقدما .

إن الملاحظ فى تلك المجموعة كما قالت بحق الهيئة العامة للكتاب فى تقديمها للقراء ، انها تنظر إلى الحياة من خلال عينى طفل شب فى قاع المدينة وتدحرج على طرقاتها باحثا عن معانى الميلاد والموت والخلاص . وانى لأتساءل — كما تساءل الدكتور يوسف أدريس — منذ أكثر من ثلاثين عاما وهو يدير ويقدم احدى ندوات الاقصوصة فى نادى القصة عام ١٩٥٧ ، هل هناك مانع ان يكون عندنا كتاب قصص يختصون فى معالجة مشاكل الاطفال ؟ طبعا لا مانع .. فعالم الطفولة عالم مستقل له مقوماته واحلامه وامانيه وحق الطفل فيه ازدواج للشخصية كما فى الكبار .

وسنجد فى هذه المجموعة خمس عشرة قصة يتناول اكثرها عالم الطفولة بكل ما فيه من مشاعر وخواطر واحاسيس فيما عدا اربع قصص هى : الأم والجراد والأوزة البيضاء والغربان ، فهى تبتعد عن ذلك العالم الذى شاء الكاتب ان يكون السمة المميزة لمجموعته القصصية .

ففى قصة (الام) نتعرف على أم ريفية مات زوجها بعد أن انجبت منه والداً وأربع بنات ومن خلال ومناجاتها الداخلية تبين لنا مأساة تلك الأم فهى ترفض الاعتراف بموت ولدها ولا تصدق حقيقة موته منذ سنين وهى لذلك تتعرض لاستهجان بناتها ووصفهن لها بأنها امرأة مخبولة ولا تجد الأم مناصا من ان تبحث بنفسها عن ولدها الغائب — حسبما تعتقد — فى حقل يعمل به أجيراً بعد يأسها من عون بناتها لها فهن منشغلات بحياتهن الخاصة .

لم تجد الأم مناصاً من ذلك كما لم يجد الكاتب مناصاً من ان يجرى مناجاة الام وعلى مدى عشر صفحات هو طول القصة بلغة عامية دارجة فالأم ريفية أمية لا تتكلم ولا تفكر الا هكذا . ولكن يبقى السؤال الذى يطرح نفسه فى هذه القصة وفى قصة اخرى كتبت على غرارها وهى قصة (الجراد) فى عشر صفحات أخرى . ألم يجد الكاتب طريقة أو تقنية اخرى لكتابة هاتين القصتين سوى المناجاة الداخلية لأم ريفية أمية وما تجره من حتمية كتابتها باللغة العامية ..؟ والمجموعة بالقطع ستقرأ فى بلاد عربية اخرى غير مصر . قد يقول قائل ان العامية المصرية معروفة تماما من خلال انتشار افلامنا السينمائية فى كافة انحاء الوطن العربى . لكن السؤال ما يزال طارحا نفسه .. وماالعمل إذا أريد ترجمة هاتين القصتين إلى لغة اجنبية ؟ هل يستطيع المترجم — سواء أكان مستشرقا أم عربيا — ترجمة روح الجملة أو العبارة العاميه وما ينطوى عليه نسيجها من الوان واشعاعات وايماءات واحاسيس لا يستطيع ادراكها الا الناطق بتلك العامية .

والمحير حقا فى تلك المجموعة القصصية انك تستطيع فى سهولة ويسر ان تلتمس قدرة الكاتب وفهمه وادراكه لأصول وخبايا صنعته وتمكنه من ادوات تلك الصنعة ابتداءً من امتلاكه لناصية الاسلوب العربى السليم حين يكون سارداً راوياً للاحداث والأمثلة على ذلك كثيرة متعددة تزخر بها قصص المجموعة فهو يقول مثلاً فى قصة الغربان ص ١٦٠ .

ظل يجرى حتى سقط على العشب العميق فجهش إلى البكاء ..] ولم يقل جهش بالبكاء كما درج على ذلك كثيرون غيره من الكتاب كأنما يرون فى شيوع الخطأ تبريراً له .

وعلى الرغم من امتلاك الكاتب لناحية الأسلوب العربى السليم فالمحير حقا — كما سبق ان قلت — ان نراه يتعثر فى ابسط قواعد اللغة السليمة ففى قصة (امنا الغولة) يقول فى ص٩٨ : [كان خيطاً رفيعاً من النور ينفذ بامتداد انفراجه الباب ..] والصحيح ان الخيط هو اسم كان فيجب رفعه هو وصفته وليس نصبه اما خبر كان فهو الجملة الفعلية (ينفذ بامتداد انفراجه البال) وهى فى محل نصب . وفى قصة (ان .. تحبوا] يقول فى ص ١٢ : [كانت امى عندما تجد احداهن واقفة على الباب تصيح عليها فيرددون بصوت خافت وفتور ..] والصحيح ان يقول : فيرددن بنون النسوة وليس بواو الجماعة كما ارادها الكاتب .

وفى قصة (القارب) يقول فى ص٨٣ : [لم يكن اخى يقوى على الحركة .. وها هو قد عاد إلى الحبو . ويتكرر هذا الخطأ فى أكثر من موضع بالرغم مما هو معروف من ان (ها) حرف تنبيه مقصور يفيد التقريب فإذا سأل سائل مثلا : اين انت ؟ يجيب الرجل

هأنذا .. وإذا سأل أين فلان ؟ اقول إن كان قريبا ها هوذا وإن كان بعيدا اقول ها هو ذاك ..

ولا أظن إن مثل تلك الاخطاء الصغيرة ، وخصوصا اخطاء النحو ، هى اخطاء مطبعية فالكاتب وهو عادة يراجع بنفسه — حسبما اعرف — بروفات كتابه عند الشروع فى طبعه فلا مناص من القول بأنه يقع عليه وحده وزر تلك الاخطاء .

اما القصص التى يتناول فيها الكاتب عالم الطفولة وعددها احدى عشرة قصة فهى إما يرويها الطفل بضمير المتكلم أو يرويها الكاتب عن الطفل بضمير الغائب . وفى كلتا الحالتين لم يكن فى السرد ولا فى الحوار ما يمكن ان يقال انه خرج عن نطاق عالم الطفولة بكل ما فيه من براءة وسذاجة وطهارة وشقاوة احيانا . ولم يظهر الكاتب بين سطور السرد والحوار بل كان الطفل هو الذى يحكى وهو الذى يتحاور وهو ما يؤكد لنا مرة أخرى قدرة الكاتب وتمكنه من ادوات صنعته ووعيه الدقيق وفهمه العميق لعالم الطفولة بما فيه من مشاعر واحاسيس وهواجس واحلام ففى القصة التى سميت المجموعة باسمها يرويها طفل لا يتجاوز العاشرة غادر مع اسرته الصغيرة ، القرية التى نشأوا فيها ليقيموا بحكم وظيفة ابيه بمدينة القاهرة التى اسماها الطفل (مصر) .. وقد عرفنا من اسلوب سرده لما يشاهده فى مصر ومن معالم البيت والحى الذى سكنوه وما يقرأه على الحيطان وما يراه من اشخاص واشياء سنه على وجه التقريب . وهو ما يؤكد تجرد الكاتب من مفاهيمه هو للأشياء والاشخاص ليصفها ويفسرها بعينى طفل وهذا ما لا يقدر عليه الا كاتب بارع فاهم لما يفعل . لكن الاجمل من هذا كله هو الطفل حين يروى ازمته من عيشة مصر واسباب هذه الازمة والطريقة التى ارتاها للخروج منها فهو يرى اولاد الجيران فى شقق العمارة التى تسكن اسرته حجرة فيها على السطح يرتدون فى ذهابهم إلى مدارسهم ملابس نظيفة وفى ايديهم أو على ظهورهم شنط جلدية بينما كتب عليه هو ان يحرم من الذهاب مثلهم إلى المدرسة وان عليه ان ينتظر إلى العام القادم لأن ميعاد التقديم — كما قالوا لأبيه فى المدارس — قد فات وتتخلق ازمة الطفل تدريجياً دون افتعال فجيرانه من الأطفال يتحاشونه ويرفضون اللعب معه كأنه من طينه غير طينتهم مع ان اولاد قريته التى غادرها كانوا يسمونه الشاطر حسن وهم يلعبون معه وهو لا يدرى سر هذا الجفاء من جيرانه فى مصر . الجفاء الذى امتد فوصل إلى ابويه وببراءة الطفولة يساءل نفسه : هل لأن الجارات نظيفات مثل زوجة بنايوتى البقال اليونانى فى القرية بينما امه تلف نفسها بملاءة عند خروجها بجلباب البيت الذى لا يفترق عن جلباب الغيط لكنه يستبعد هذا البيت لأن اباه رغم أنه زينة رجال الحارة والعمارة بملابسه الانيقة والريحة (ولم يقل الرائحة) التى تفوح من على بعد عن مقدمة ونظارته الشمسية الانيقة — رغم هذا كله يقابل من رجال العمارة بمثل ما تقابل به أمه . فيعود للبحث عن سبب آخر لهذا الجفاء من جيرانه فى مصر . هل لأن شقق ناس العمارة اكبر وانظف من شقتهم (العلبة الصغيرة) الملقاة على سطح العمارة . لكن هذا السبب فى رأيه كطفل ليس مقنعا كذلك ، فان شقتهم فى القرية كانت مثل شققهم لكنهم لا يعرفون فهو وأمه وابوه غرباء فى مدينة كبيرة لا يعرفهم اهلها ..

وهكذا يصل بنا إلى ذروة ازمته وهى احساسه بالغربة دون افتعال أو تصنع وهو لهذا يلعب وحده فى السطح يصنع فيه حرائق صغيرة يضع فيها طلقة أو طلقتين من مسدس ابيه كأنما يريد ان يقول لنا دون ان يفصح انه يريد ان يفجر هذه المدينة الكبيرة الغبية التى لا يعرف سكانها بعضهم بعضاً . وتلك سمة من سمات القصة الجيدة فلا يقول الكاتب كل شىء بل يترك للقارىء اشياء يستنبطها بنفسه وتغريه رؤيته للعمارات الشاهقة التى يراها من السطح حول بيته على استكشاف الشوارع التى تقع فيها هذه العمارات فيهبط ليجوس خلال هذه الشوارع المحيطة بيته رغم تحذير امه من ان الناس فى مصر يسرقون الاولاد ورغم خوفه من عدم اهتدائه إلى طريق العودة لبيته . وهكذا يعطينا الكاتب تلمحياً ولبس تقريرا عن سنى عمر طفلة الراوى الذى يقرأ ما هو مكتوب على اللافتات والحيطان . وهنا — وياللأسف — ينفلت الزمام من الكاتب فيقول على لسان الطفل ص ١٧ : [كنت اتعرف معرفة حميمة على الشوارع] فهل يستطيع طفل صغير يخشى الاهتداء إلى طريق بيته ان يصف معرفته للشوارع بانها معرفة (حميمة) ويستطرد فيقول [كنت اقرأ قرة قول وأدب خانة] مع اننا لا نقرأ هذه الاسماء الآن ولا منذ نصف قرن من الزمان على اقسام البوليس ودورات المياه العمومية مما نفتقد معه مصداقية ما يقول الطفل عما قرأه فى الشوارع التى جاس خلالها ونحس بالكاتب يبرز من بين السطور كما احسسناه حين قال على لسان الطفل فى قصة اخرى هى قصة (اوقات سعيدة) ص ٢٦ ، ص ٢٩ [هممت بالقول] و [صبى الحذاء] بدلاً من هممت بالعودة وصبى صانع الاحذية .

وفى القصص التى يرويها الكاتب عن الطفل بضمير الغائب نراه حينا يستعمل فى تصويره لأحاسيس الطفل كلمات لا تعبره بدقة عن تلك الاحاسيس ، كما فى قصة (عود قصب) حين طلبت الأم من طفلها ان يعيد عودى القصب إلى جدته فيقول فى ص٦٣ : [صعق الولد .. !!] وكان يكفى ان يقول استغرب أو دهش من طلب امه ، خصوصا وان الطفل — كما يروى الكاتب — اعتاد من امه مخاصمة جدته . ونراه حيناً آخر مستعملاً لكلمات غريبة حتى عن اللغة العربية مثل كلمة (جرادق) فى قصة الشاهد والقضية فيصور احساس الطفل عندما علم من أمه انه سيخرج مع ابيه فى مشوار قائلاً فى ص ٧١ :

شم الروائح التى تداعب خياشيمه كلما سمع اسم ابيه وهو فى مشوار وخاصة رائحة الحرادق]

وليقين الكاتب بأن الكلمة غريبة حتى على اللغة العربية يروح يفسرها بلسان الطفل فيقول : [ذلك الخبز الابيض ذوم السمسم المحمص] ولا شك ان الكاتب يعرف تماما ان حرفى الجيم والقاف لا يجتمعان فى كلمة واحدة من كلام العرب الا ان يكون معربا أو حكاية صوت ومن امثلة الكلمات المعربة عن اصل فارسى كلمة الجوسق اى القصر وكلمة المنجنيق وهى الآلة التى ترمى بها الحجارة فى الحروب القديمة ومثال الكلمات التى تحكى صوتا كلمة (جلنبلق) وهو صوت باب ضخم فى حالة فتحة وإصفاقه .

ولكننا حين نعود إلى ازمة الطفل فى قصة (ان .. تحبوا) نرى الكاتب مرة أخرى يعود إلى الامساك بناحية فنه القصصى فالطفل الراوى حين يعثر على حل لأزمته ينبثق هذا الحل من رؤى وعقل طفل بالفعل فهو عندما يقرأ على الحيطان اسماء ناس تسبقها كلمة ان تحبوا (هكذا قرأها الطفل الرواى) فلابد — حسبما طاف بذهنه — ان هؤلاء

الناس غرباء مثل ابيه وانهم يدعون اهل المدينة إلى حبهم وعليه هو — مادام ابوه منشغلاً بعملة — ان يملأ الحيطان باسم ابيه ويدعو الناس إلى حبه وحينئذ لن يصبح ابوه غريبا ويلعب هو مع البنات البيضاوات .'. وكنت اتمنى الا يعرف الطفل الراوى صحة الكلمة التى اخطأ فى قرائتها ليكون ما فعله بعد ذلك من دعوة الناس إلى حب ابيه بالكتابة على الحيطان متمشيا مع خطئه فى قرائتها لكن الكاتب يقول بلسان الطفل ص ١٧ : [الحيطان كانت مملوءة بالكتابة ، اغلبها اسماء ناس تسبقها كلمة انتخبوا . قرأت الكلمة ان . . تحبوا . .] ولو كان الكاتب قد ترك الطفل على خطئه فى قراءة الكلمة لقد كنا نحن — كمتلقين عنه — حين يقول : [ان . . تحبوا حسنين ابو العلا ابن الدائرة] انها دعوة إلى الانتخاب وليست دعوة إلى الحب .

اما وقد عرف الطفل ان صحة الكلمة هى (انتخبوا) كما جاء فى سرده فكيف راح بعد ذلك يكتب على الحيطان اسم ابيه مسبوقا بعبارة ان . . تحبوا ؟ وهكذا ترون معى مدى الصعوبة فى معالجة عالم الطفولة فى القصة القصيرة حين ينظر الكاتب إلى الحياة والاشياء من خلال عينى طفل .

ولست ازعم فى تلك العجالة انى قدمت دراسة نقدية تغطى نواحى ابداع الصدق الفنان محمد محمود عبد الرازق فى مجموعته القصصية الاخيرة فانا لست صانع نقد أدبى . . ولا أدعى . . وانما هى فحسب خواطر سريعة طافت بذهن انسان كابد ذلك الفن الصعب — فن القصة القصيرة — منذ حوالى نصف قرن من الزمان وما يزال يكابده ولا يكابد غيره من صنوف الكتابة الأدبية . وقد جاء جيشان تلك الخواطر عقب قراءة المجموعة مباشرة وربما اختلفت تلك الخواطر بعد كل قراءة اخرى لها فهكذا دائما ما اعتدناه فى الاعمال الجيدة ذات الاغوار المتعددة . . كلما وصلت إلى قرار حسبته القاع فإذ بك فى القراءة التالية تكتشف لها عمقا آخر اكثر رحابه .

ولست املك فى النهاية الا أن أحى الكاتب الفنان والصديق محمد محمود عبد الرازق تحية تقدير وحب على ما أمتعنا به حين جرنا معه برفق إلى الغوص فى عالم الطفولة الملىء بالحب والبراءة والطهارة واكد لنا انه بجانب كونه ناقداً واعيا مرموقاً فهو ايضا قاص دقيق الملاحظة مرهف الحس مدرك لأدق المشكلات الانسانية ويمتلك — فوق ذلك — ادوات صنعته كمبدع فنان كما امتلك ادواته كناقد واع مستنير .

سينما التحولات

رؤية فى سينما يوسف شاهين

تأليف : أحمد جمعه

سعاد سليمان

« ان العين السينمائية ليست رمزاً للرؤية فحسب بل رمزا للتأمل ونحن لسنا بحاجة لتأمل بل لنفعل . . لسنا بحاجة لتأمل إلى العين السينمائية بل إلى القبضة السينمائية » .

بهذه المقولة للمخرج سيرجى ايرنشتاين بدأ أحمد جمعه الكاتب البحرينى مقدمة كتابه سينما التحولات وهى رؤية فى سينما يوسف شاهين والكاتب أحمد جمعه له باع طويل فى مجال النقد السينمائى والبحث الادبى وله ايضا تجارب فى الكتابة المسرحية وله ست مسرحيات وفى هذا الكتاب يتعرض احمد جمعه لاعمال يوسف شاهين بالنقد والتحليل من خلال التحولات الفكرية والسياسية التى عاصرها ، ويوسف شاهين كما هو معروف مخرجا له ادواته الخاصة بما فيها من دلالات فكرية وسياسية واجتماعية ولفنه خاصة برغم انه تأثر ببعض الاتجاهات السينمائية العالمية ومن يتعرض لهذه الاعمال يجب ان يكون لديه الوعى الفكرى والسياسى والاجتماعى والاقتصادى الذى يؤهله لان يصل إلى عمق ما يقدمه شاهين سواء من الناحية التكنيكية أو معالجته السينمائية لاعماله وكثيراً ما يكتب شاهين سناريوهات افلامه بنفسه لاعتقاده انه ما من سيناريست لديه القدرة على عملية كتابه أو معالجة ما يرمى اليه فهو الذى يحدد الهدف ثم يحدث دويا هائلا ويجلس يشاهد رد فعل ما فجرة فنجد احيانا استحسانا من بعض النقاد وهجوما عنيفا من البعض الاخر ثم

نجد البعض فى حيرة ونظرة شك فيما قدمه شاهين لكمية التغريب التى يحدثها فى الشكل أو الموضوع ، وقد قسم أحمد جمعه كتابه إلى ثمانية ابواب الباب الاول بعنوان مازق السينما العربية . . وفيه يتعرض لأزمة السينما والمأزق وقد اشار الكاتب بانه ما من بديل الا إذ درس الواقع الاقتصادى والسياسى والاجتماعى لمعرفة اسباب الازمة التى تعانى منها السينما لانها تعتبر جانب من جوانب المناخ الثقافى العام الذى هو فى النهاية يعكس طبيعه البناء الاقتصادى والسياسى والاجتماعى أى البنية التحتية ثم حلل المرحلة التاريخية التى تشكلت ضمنها كل التحولات التى شاهدتها الساحة العربية ومنها طبيعة التطور الاقتصادى الغربى عند نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين والتناقضات التى شاهدها العالم الرأسمالى والصراع مع الرسمالية والبروليتارية ونتيجة هذا الصراع ومؤثراته على الاقتصاد ثم تناول الدور المؤثر فى الطبقة الوسطى ، (البرجوازية الوطنية) التى قادت النضال ضد الاستعمار العثمانى ومن بعده الانكلوفرانسى الذى يمثل الطرف الاخر من الصراع ثم الكارثة عن نمو الوعى العربى نتيجة التحولات الاجتماعية ثم اضاف بعد الوعى فى الشرق اخذ الجانب القومى وتناول ظاهرة السينما كظاهرة من مظاهر التطور الثقافى ، والسينما المصرية يقول انها إلى حد ما استطاعت ان تلحق بالاحداث ولكن بشكل معكوس للغير قبولا من ان تكون — تعبيرا عن التطور ونتاج له تجسد هذا التطور بشكل او بأخر الا انها ظلت شكلا مشوها وغير امين بهذا التطور بمعنى انها ظلت تتحرك على هامش الاحداث ويحدد ازمة السينما وينادى بتحليل الواقع الاقتصادى والسياسى والاجتماعى حتى يتم اكتشاف العناصر التى يتركب منها واقع السينما والوصول إلى حدود الازمة لسير تحليل البنية التحتيه كمنطلق لفهم اوسع للازمة التى تعانيها السينما ثم تكشف لنا عن الخطأ الذى يقع فيه نقاد السينما العربية هو نظرتهم إلى السينما لا اعتبارها عنصرا ثقافيا متجاهلين العلاقة التى تربط هذه الظاهرة السينما والواقع الاقتصادى (صناعة + تجارة) ثم ابرز القواعد التى ترتكز عليها السينما فى الغرب وهى القاعدة الاقتصادية متمثلة فى (الانتاج + التوزيع) وتسبب هذا فى خضوع السينما العربية للاسلوب الراسمالى السائد واديرة راسمالية فى الصناعة مقابلتها فى ذلك السينما العربية كظاهرة مستوردة خضعت للشكل الاقتصادى السائد ايضا ولكنها اعتمدت على التوزيع بعكس السينما العربية التى اعتمدت على الانتاج ولذلك تطورت السينما العربية حتى وصلت إلى ما هى عليه فى يومنا هذا ويشير احمد جمعه معللا اسباب تدهور السينما العربية وبانه القطاع الخاص وازاح الستار عن بعض السلبيات فى القطاع العام ومن اهمها تعين بعض الشخصيات التى ليس لها علاقة بالفن السابع لادارة مؤسسة السينما ويصف احمد جمعه هذا بقوله (ان ذهنية رئيس مؤسسة السينما لا تختلف عن ذهنية تاجر الابقار فى حالات كثيرة وفى حالات اخرى نجد احد الشعراء يجلس على مكتب رئيس مؤسسة السينما ويحول الانتاج إلى كومة عواطف وصور نثرية للراقصة التى أصبحت فدائية) (وهذا بالطبع يشكل خطورة على عملية وجود الموزع حيث تظل الافلام لسنوات مخزونة حتى ياتيها الفرج عن طريق مركز ثقافى أو سفارة تقوم بعرضها فى اضيق نطاق ويتناول الكتاب بدايات السينما السينما العربية المصرية والتحولات التى حدثت قبل الحرب العالمية الثانية وما بعدها فيرصد من خلال رؤيته لسينما يوسف شاهين واتجاهاته باعتباره أهم ملامح السينما العربية . . ان الرؤية تتضح لى مع كل خطوة وانا احاول ان اضع للاخرين فلو قلت كل ما اريد قوله (وقفت عند الأرض) — وبهذه المقولة ليوسف شاهين يتضح إلى أى مدى يستطيع ان يذهب شاهين فى تطوير ادوانه الفنية وإلى اى مدى تحتمل تجربته التطوير المستمر وهنا يركز المؤلف على المرحلة التالية من سينما يوسف شاهين التى تبدأ من الاختيار ، العصفور ، الارض عوده الابن الضال اسكندرية ليه ، حدوته مصرية وهى تلك الافلام التى جاءت فيما بعد لتشكل المرحلة المتقدمة بالنسبة لشاهين فى طرحه للمضامين الفكرية ومعالجتها بجدية تقدمية فلم يكن شاهين جدليا فى افلامه الاولى حيث كان الزمن بالنسبة له امرا عاديا لا يعنى اكثر من مرور وقت ولكنه فيما بعد اصبح قادرا على فهم الزمن كحركة ، كمادة يتوجب تحليلها لاستكشاف جوانب القضية ان يوسف شاهين عبر ثلاثين عاما امتدت علاقته فيها بالسينما صادف ان مر بتحولات ادت به إلى الخروج من مرحلته الاولى إلى مرحلة اكثر نضجا فاصبح هناك خطأ فاصلا بين مرحلة باب الحديد وعودة الابن الضال وهى مساحة بين الزمن السائد والزمن المتحرك وعلى امتداد هذه المساحة امتدت فيها تجربته وتعمقت وتطورت اتجاهات عده صعودا وهبوطا وارتبط هذا التحول والتطور الفكرى والفنى بالتطور الاقتصادى والسياسى والاجتماعى . . فى عودة الابن الضال واسكندرية ليه عالج يوسف شاهين مضامين فكرية تشكل هاجسا للانسان العربى اليوم فاستطاع ان يعمق لدينا الرؤية تجاه استلاب الانسان واندحاراته وتراجعاته اثر انعكاس — الهزيمة وبالتالى رؤية العناصر التى أدت إلى تمزيق العربى واحباطاته إذ أن شاهين فى هذه الفترة بدا مرحلة الوعى وبدأت مواجهة هذا الواقع فأنتماء يوسف شاهين ممثلا بوضعه فى الطبقة الوسطى التى عاشت فى الاسكندرية خلال فترة الحرب العالمية الثانية واحتكاكه بالطبقة الارستقراطية اعطى انطباعا منذ البداية بطبيعة الخندق الذى خرج منه وهو خندق الطبقة التى ينتمى اليها الفكر العلمانى الذى يتناقض مع سلوك طبيعة البرجوازية فأستطاع ان يعمق المضامين فى افلامه الاخيرة إلى الحد الذى جعلها ظاهرة فنية عربية تتحدد من خلال ثلاث مستويات كما تقول جريدة الجارديان البريطانية التى صدرت بتاريخ ٢٨/١/١٩٨١ وهذه المستويات غالبا ما تكون متداخلة ومختلفة فى فيلم واحد بما يؤدى إلى استخلاص التناقضات الاجتماعية والثقافية للعالم العربى فضلا عن تلك التناقضات التى تكتمل فى داخل الفنان نفسه وإذا كانت الثورة

والتغيرات والقوانين الاشتراكية تلك التحولات التى صاحبت الثورة لم يعانى منها يوسف شاهين فهى كانت تعبر عن تطلعه وطموحه وهو وحده الذى قادة نضوجه الفكرى إلى ان يخطو خطوات فى فهم ما يحدث ونجد هذا فى عودة

الابن الضال حيث الفهم الكامل للاحداث من خلال تحليله لواقع البراجوازية وانهيارها وايضا فى العصفور حيث رفض الهزيمة ولكن من منطلق فكرى واضح يقول يوسف شاهين فى جواز اجرته معه مجلة الوطن العربى (هناك باستمرار فى أى عمل فنى رؤيا مستقبلية فالفن ليس انعكاسا مباشراً للواقع ، بينما فى اسكندرية ليه تتمثل رؤيته العاطفية والفكرية ونضوجه اليومى فرؤيته مبنية على تحليل لاحداث الماضى من خلال موقف علمانى متقدم ويمضى الكاتب فى رصد اهم معالم سينما يوسف شاهين ويتوقف عند اللغة السينمائية عنده فيقول : هى لغة متقدمة تدل على استيعاب كامل لتقنيه السينما وقدرة على استخدام امكانيات السينما بشكل فنى متميز للتعبير عن مضامين فكرية فالمفردة السينمائية وهى اللقطة تعتبر عند شاهين اداة رئيسية وضرورية فى البناء الفنى فاللقطة ليست مجرد جزء صغير من المشهد او كادر فارغ من اى تشكيل وتطوير يوسف شاهين جدليا فى كل ازمة ابتداء من باب الحديد حتى حدوته مصرية فهناك خطوط بيانيه تتصاعد وتوضح ان هذا الفنان سيستفيد إلى حد كبير من كلّ تجاربه السابقة وبالتالى فهو قادر على استيعاب مختلف التحولات التى تجرى فى الساحة العربية ومن توظيف هذا الفهم للواقع لتعميق التجربة الفنية والفكرية التى يخوضها منذ ثلاثين عاما . .

ومن خلال حصيلة استعراض الكاتب احمد جمعه للجانب الفنى غير افلام يوسف شاهين يتضح منه جانبان اساسيات اولهما :—

١ ــ المعالجة الفنية وهى بحد ذاتها تتمثل فى الشكل الذى بواسطتة تتم عملية غربلة الافكار وصياغتها فى الشكل الفنى للفيلم . .

٢ ــ الرؤية الفنية كمعالجة تميز يوسف شاهين عبر افلامه بالحنكه والدرايه بصناعة الفيلم وايضا كرؤية فنية تتميز بنظرة جمالية واسعة وخيال رحب فى اختيار اللقطة والمشهد وعلاقتها بالضوء واللون وبقية العناصر الاخرى وتدعيماً لهذه الرؤية يتعرض الكاتب لفيلم اسكندرية ليه كنموذج يبرز من خلاله التكنيك الفنى لسينما يوسف شاهين التى اقتربت فيها إلى سينما الزمن المتغير المكثف وتوظيف الديالكتيك لتفسير الاحداث والاشياء بعرض فى اسكندرية ليه علامه انسانية طبيعيه تخلو من عوامل النقص او الشعور باختلاف الانتماء فقد بنى يوسف شاهين مضامينه الفكرية على اسس انسانية وموضوعية وبالتالى فاى اى تحليل نقدى موضوعى لا يستطيع ان يتجاهل هذا الموضوع من الرؤية والدعوة العلمانية الحضارية للتعايش السلمى الانسانى بين كافة القوميات فيطرح شاهين فى اسكندرية ليه لممارسة العمل الوطنى عبر وسائل سوقية لا انسانية وايضا دعوة للمحبة والسلام بين القوميات .

ان يوسف شاهين اسلوب وخريطة تنتشر على اطرافها القدرة والابداع والخلفية الثقافية والفكرية والرؤية وهذه العناصر تؤكد ذاتها بشكل لا يختلف عليه كل من شاهد اسكندرية ليه . .

اما الصورة السينمائية عند يوسف شاهين فيقول أحمد جمعه هى من الاحساس بحيث تحتوى المنظور من كافة الجوانب والابعاد من حيث الطول والعرض والعمل وعلى هذا المنوال يمضى المؤلف فيعقد مقارنة من حيث القدرة على بناء الصورة السينمائية بجمالية عالية بين شاهين والمخرج الامريكى سيدنى لاميث الذى يمتلك قوة فائقة على تحويل الكادر لديه إلى صورة سينمائية تفيض بالتوتر الذى يوظفه المخرج لخدمه الموقف الدرامى وهذا ايضا ما يتمتع به يوسف شاهين ويبدع فيه . .

وبعد اسكندرية ليه يتطرق الكاتب احمد جمعه إلى فيلم العصفور الذى يرى أنه اعلانا سياسيا بالعصيان ورفض لنتائج النكسه وهناك حقيقة أخرى وهو ان شاهين فى العصفور يطرح فكرا علميا لاول مرة على مستوى السينما العربية فأكد شاهين عبر هذا الفيلم اهمية سلاح الجماهير الحاسم فى أى قضية تمر بها الامه وهذا يعتبر سبقا لم يجرؤ عليه أحد من قبل وكما يقول المؤلف الناقد أحمد جمعه انه بعد دراسته لفيلم عودة الابن الضال واسكندرية ليه فقد توقف امام ظاهرتين الاولى : تتمثل فى كشفه للصراع الاجتماعى بشكل حاد وعنيف من خلال وضع القوى الطبقية فى مواجهة بعضها حتى على مستوى الاخوة .

الثانية : مناقشة الافكار والنظريات لهذه القوى انطلاقا من انتمائها وبالمقارنة بين مرحلة عودة الابن الضال واسكندرية ليه كان يوسف شاهين فنانا متطورا يتعرض للتاريخ السياسى الاجتماعى المصرى مستخدما ذكرياته وسيرته الذاتية من خلال معادل موضوعى يرمز للعالم من حوله منطلقا بذلك فى دائرة يتسع قطر هابا ستمرر لتصل به إلى العالمية فشاهين فى لغته السينمائية يقترب بكثير من فللينى وبروترلنشى حيث اعتماده على التكثيف فى التقطيع واسلوب الكادرات المرسومة بعناية وبزوايا تقنيه جدا .

ومع نهاية هذا الكتاب الذى نرى فيه من وجهة نظرى ان مؤلفه اثبتت انه بجانب موضوعه وجدية بحثه فهو متذوقا شفافا يعيش الكلمة والصورة المعبرة ويعشقها بنفس التعبر الفنى بحاسة الفنان ثم يبلوره لنا فى كتاب يرصد فن يستحق الدراسة وشخصية لا تكفى عنها كتاب واحد ومع نهاية هذا الكتاب يخصص مؤلفه احمد جمعه بعض صفحاته للحديث عن فيلم وداعا بونابرت ولكن ليس من وجهه نظر فنية بقدر ما هى سياسية فيقول ان فيلم وداعا بونابرت هو تجسيد لانسانية الانسان سواء كان مستعمرا أو مستعمراً فهو فى النهاية اما ان يفقد انسانيته أو يجدها وفى النهاية عرض لهذا الكتاب ختمه بعبارة ليوسف شاهين : (ما اراه باختصار هو أننا لا ينبغى ان نفقد انسانيتنا فى كل اللحظات) ◆

● أصوات وتعليقات ●

إيمان

إحياء ذكرى شاعر سكندرى يونانى

قررت السيدة ستيفانيا انجرانو تحويل قاعة «مشربية» (٨ شارع شامبليون بالقاهرة) إلى صالون ثقافى تقام فيه حفلات موسيقية وندوات أدبية إلى جانب معارض الفنون التشكيلية. وقد استهل الصالون نشاطه بعرض أعمال الفنان التشكيلى أحمد مرسى فى الفترة من ٢/١٦ — ١٩٩١/٢/٢١.

كما أقيمت فى نفس الفترة ندوة حضرها بعض النقاد المعروفين لمناقشة ديوان «قصائد» للشاعر السكندرى اليونانى كونستانتين كافافى (١٨٦٣ — ١٩٣٣) الذى صدر عن دار إلياس العصرية. وقد ترجم القصائد عن الفرنسية بشير السباعى ومن شعر الديوان:

● شمعة واحدة تكفى فلتأت
نورها الخافت أنسب ما يكون
سيكون أكثر عذوبة حين تجىء
بالحب
حين تجىء الأطياف
شمعة واحدة تكفى
لا حاجة فى الغرفة هذا المساء إلى
نور باهر
استغراق تام فى الحلم والايحاء
وبالخافت من النور
فى الحلم كذلك
سأملك رؤى،
لتأت بالحب،
● لتأت الأطياف

● يحلف كل نهار أن يبدأ حياة أفضل،
ولكن عندما يحل الليل
بتعريضاته بها،
بمصالحاته، بوعوده،
ولكن عندما يحل الليل بقدرته على الاقناع،
يرتد، ولهان، إلى الاستمتاع القاتل ذاته
- باللحم البشرى الذى يشتهى ويهوى.

يوليوس قيصر

الدكتور محمد عنانى من جيل المثقفين المحدثين المهتمين اهتماما خاصاً بطبيعة الكلمة فى المسرح، إلى جانب الاهتمامات الثقافية والأدبية الاخرى. فبالإضافة إلى رئاسته لتحرير مجلة «المسرح» فى عهدها الجديد، ومحاضراته الأكاديمية، وندواته العامة، وبحوثه الجادة المتعلقة بقضايا المسرح، أصدر عدداً من النصوص الدرامية المترجمة والمؤلفة، التى لم تنل — للأسف — عناية المسرح القومى، بينما نالت شرف تلك الرعاية نصوص هزيلة، أخرجت لمبتدئين كتبوها لأول مرة، دون أن يعرف عنهم من قبل — ولا من بعد — أية محاولة تستحق الذكر فى الترجمة أو فى كتابة الأقصوصة أو المقالة أو حتى الزجل. ورغم ذلك الاندفاع الإبداعى الصارخ عهد بأعمالهم الفجة إلى مخرجين متعاطفين عكفوا طويلاً على ترقيعها وترميمها ومعالجة ترهلاتها ثم راحوا يزوقونها بالكواكب والنجوم ويزفونها بحشد من المطبلين ونافخى المزامير.

لقد ترجم د. عنانى لوليم شكسبير مسرحياته: حلم ليلة صيف (نثراً)، وروميو وجوليت (نثراً وشعراً)، وتاجر البندقية (شعراً). كما ألف فى العامية المصرية مسرحيات: البرّ الغربى، وميت حلاوة، والمجاذيب، والسجن والسجان (وهى مجموعة مسرحيات قصيرة). ثم صدرت له فى السنوات الأخيرة مسرحيتان فى الشعر المرسل، هما: الغربان — و — قصر السلطان. هذا — بالطبع — إلى جانب ابداعاته المسرحية الأخرى بالاشتراك مع الصديق الدكتور سمير سرحان، وكان آخرها مسرحية «رحلة التنوير».

وفى مستهل العام الحالى، صدرت ترجمته لإحدى مسرحيات شكسبير الكبرى وهى «يوليوس قيصر». وقد صدّرها بمقدمة مسهبة، تعد دراسة قائمة بذاتها، يتعلق موضوعها — بصفة أساسية — بمشكلات الترجمة إلى اللغة العربية، وحلولها من وجهة نظره كمترجم متمرس. وتذكرنا تلك المقدمة بترجمته للملحمة «الفردوس المفقود» للشاعر الانجليزى جون ميلتون، والتى تميزت هى الأخرى بمقدمة ضافية، وشروح وافية، ونص عربى ناصع، تدل سلاسة تعبيراته ودقتها — رغم عسر النص الأصلى — على وعى ثاقب، لا بطبيعة الأدب الانجليزى فحسب، ولكن أيضاً على معرفة بإمكانات اللغة العربية وخصوصيات تطورها التاريخى. ومع هذا، مرت الترجمة إلى الظل، وكأنها ترجمة الروايات الرخيصة.

وترجمة الدكتور محمد عنانى لمسرحية «يوليوس قيصر» (١٩٩١)، تتسم ببلاغة العبارة البسيطة ودراميتها، ودقة أدائها للمعانى. الأصلية، وللشاعرية التى تشيع فى النص الانجليزى، مما لم يتوافر فى الترجمات السابقة لنفس المسرحية. فقد ترجمها الكثيرون من قبل، نذكر منهم: الشيخ عبد الله البستانى، وسامى الجريديني (١٩١٢)، وناشد لوقا (١٩١٩)، ولويس هنام (١٩٢٥) وخليل مطران (١٩٢٧)، وقد قامت فرقة جورج أبيض بتمثيل ترجمة محمد حمدى (١٩١٢) على مسرح رمسيس. أما ترجمة محمد أحمد العقاد مع زميله أحمد عثمان، فقد أخرجها زكى طليمات فى موسم عام ١٩٥٠ المسرحى، وقام ببطولتها حسين رياض. كما ترجم نفس المسرحية كل من: محمد السباعى، وعبد الفتاح السرنجاوى، والدكتور نقولا فياض، وعبد الحميد فاضل بالاشتراك مع مصطفى حبيب. ويرجع اهتمام معظم هؤلاء المترجمين بهذه المسرحية إلى أنها كانت مقررة على طلاب المدارس كجزء من منهج اللغة الانجليزية.

إن ترجمة مسرحية «يوليوس قيصر» للدكتور محمد عنانى بعالمية معالجتها فى النص الأصلى، وبلاغة لغتها العربية المصرية، تصرخ فى وجه المسئولين فى الدور المسرحية، بأن يلتفتوا إليها وإلى زميلاتها الأخريات، بدلاً من التمادى فى الغيبوبة المتعمدة، والشكوى الآلية شبه الدائمة من قلة المؤلفات والمترجمات الصالحة للعرض. ثم نراهم يصحون فجأة ويسرعون — للأسف الشديد — إلى مترجمات خليل مطران الشائهة والمصابة بالبتر والاختزال والتى يعنى اخراجها الآن على المستوى الرسمى، أننا مازلنا بمسرحنا المترجم واقفين

منسيين فى أحواض عشرينيات هذا القرن أو ثلاثينياته ، وتلك إهانة شديدة للجهود النصية المسرحية المعاصرة .

د. إبراهيم حمادة

تباريح أوراد الجوى

عن الهيئة المصرية العامة للكتاب صدر للشاعر محمد أبو دومة ديوانه الرابع « تباريح أوراد الجوى » بعد دواوينه — السفر فى أنهار الظمأ ١٩٨٠ ، الوقوف على حد السكين ١٩٨٣ ، أتباعد عنكم فأسافر فيكم ١٩٨٨ .-

فى ديوانه الجديد يزيد أبو دومة تعميق تجربته الصوفية التى ابتداها منذ ديوانه الأول ، ويضفى على لغته دلالات وأبعادا مترامية .

● / كأنى بالكون وقد خلق الله هدبيانى ..
أفرط فى غمغمة ملامحها ،
كى تصبح سيدة للحسن ،
لحكم يعلمها ..
وكفى ..
ما اعترض الكون بمن فيه
وما فيه ..
ولا جادل ..
بل أذعن فاقر
وقال : رضيت كفى ●/

يمثل الديوان الجديد وحدة شعرية واحدة . فالتباريح هى العذابات .. مفردها برح والأوراد مفردها وِرْد ويعنى لغويا المكان الذى يرتوى منه الظامىء « المشرب » والجوى شدة العشق فيكون المعنى الاجمالى « عذابات مشارب المحبة » .

وتتحدث الأوراد / القصائد عن فتاة لها صفات الكمال فهى حوراء ودعجاء ونجلاء وجيداء وفرعاء وغيداء وهيفاء وشهلاء وسراء .

● بمنك ياذا المن المنان ،
وبالتحنان المغدق من اقباس
حنوك
ياحنان رمينا بالنجلا ،
ذات الخد المغمور
بنقطة سر النون
الخجلى ،
والكحلا من غير مساس لجلا ،
خبز عطائك لصعيد بلاد ام الدنيا .
ياجل عطاك .. جلا ●

تتألف التباريح من اثنى عشرة برحا تتشابه فى مبناها ومعناها إلى الحد الذى يجعلها تقترب من أن تكون قصيدة واحدة طويلة .

فمن حيث المبنى ثم تشابه فى شكل القصائد فكل قصيدة تبتدىء بـ [برح ورد الـ] وتتغير الكلمة الثالثة فى العنوان من النجلاء إلى الهيفاء إلخ والقصائد جميعها مكتوبة على طريقة « التدوير » تلك الطريقة التى ينتهجها الشاعر منذ ديوانه الأول حيث يمكن اعتبار القصيدة — عروضيا — سطرا شعريا واحدا ، كما تشترك جميع القصائد بنفس السمات الفنية الصورية فنجد التقفية الداخلية واللعب بالحروف المتشابهة ، كما تنتهى الأوراد / القصائد غالبا بدعاء مرفوع لله بدوام العشق .

● رباه اشمله ..
اكفله
وصنه
أدمه على حال نفرده
بين المسقامين بداء الهدب
بديوم دوام دوى الدفقة
فى دورق دررك
ياأدرى بالمحبوب الأخفى/●

● الرسائل ●

عن دار توبقال للنشر صدر مؤخراً كتاب يضم الرسائل المتبادلة بين شاعرىّ فلسطين المحتلة ذائعى الصيت محمود درويش وسميح القاسم ضم الكتاب مقدمة لمحمد بنيس أوضح فيها أن الشعر فى رسائل محمود درويش وسميح القاسم ينحفر فى العذاب الفلسطينى . كل واحد منها يجتاز عتبة المتعاقد عليه بين



الكاتب والقارىء لينفذ إلى السريرة وهى تخترق الحواجز السخرية أو الحنين أو الجنون . بها كلها تعيد الذات ترتيب العالم . متورطة فى هواها .

يضم الكتاب ثلاثة « حزم » على حد تعبير الناشر الحزمة الأولى ضمت قصيدتين كتبهما كل من درويش وسميح وأهداها إلى صاحبه .

فى قصيدته [تغريبة .. إلى محمود درويش] يقول سميح القاسم .

● ونحن شقيقان
حلما وسخفا
وتعرف قلبى
وتعرف حزنى
ووردة حبى
وخيبة ظنى
وتبصر بيتك فى وهج صوتى
واسمع صوتك فى صمت بيتى
« ورب أخ لك .. »
فكرت فيك
لأنى أحب بلادى●

أما الحزمتان المتبقيتان فتضمان تسعا وثلاثين رسالة سبق وتبادلها الشاعران على صفحات مجلة اليوم السابع على امتداد عامين من ٨٦ وحتى ٨٨ .

فى رسالته الأولى يوضح محمود درويش فى تساؤل شفاف .

عزيزى سميح :
... وماقيمة أن يتبادل شاعران الرسائل ؟؟
لن نخدع أحداً . وسنقلب التقاليد ، فمن عادة الناشرين أو الكتاب أو الورثة ان يجمعوا الرسائل المكتوبة فى كتاب . ولكننا هنا نصمم الكتاب ونضع له الرسائل لعبتنا مكشوفة . سنعلق سيرتنا على السطوح أو نوارى الخجل فى كتاب المذكرات بكتابتها فى رسائل .

وفى كثير من ثنايا رسائل سميح إلى درويش ينتظر فيها سميح عودة درويش إلى الوطن وكثيرا ما يختم رسائله بـ .. أمل أن نلتقى هناك أو هناك إلى أن نتكمن أخيرا من اللقاء هنا وهنا وهنا .

إن من يقرأ هذه الرسائل — لن ينسى انها امضاد جرح يتعاضد فيه الفردى مع الجماعى والشعر مع الحياة . سفر مع الوحدة والشوق والجنون . أهوال الداخل والخارج من الليل تأتى ومن الصباح تأتى بين حيفا وباريس . بين الوطن ومحتليه وللجمره حجرها . ذلك ما تبدأ به الرسائل .

● أزل النار فى أبد النور ●

للشاعر السبعينى حسن طلب صدر حديثا عن دار النديم ديوانه الرابع (أزل النار فى أبد النور) بعد دواوينه [وشم على نهدى فتاة ، سيرة البنفسج ، الزبرجد] وباستثناء ديوانه الأول — وشم على نهدى فتاة — الذى ضم عددا من تجاربه المختلفة تجىء دواوين حسن طلب لتشكل كل منها على حدة وحدة واحدة .

● عندما أصبح الضوء :
مضمون
يتشكل منه الفضاء
وشكلا لما يحتويه الملاء
صعد الجسد المستضىء
إلى الجسد المستضاء .
واختفى الكون فى الكون ،
خوض فى تربة الأرض
رمز السماء ،
لا تسلنى عن الشىء
ذى الوطء
فى الضوء
آهة ...
سمها ماتشاء ●/

وحسن طلب أحد أبرز شعراء السبعينيات الذين أسهموا بشكل فعال فى ترسيخ وتأصيل عدد من الأطروحات الشعرية الحداثية فى مصر التى أثارت ومازالت تثير جدلاً واسعاً حول تجربتهم الإبداعية .

يضم الديوان سبع قصائد هى (استضاءة ، سوناتا الفوضى الزمكانية ، الفرار إلى عيون نجلاء ، أميرة الشط الخرافية ، أزل النار ، أبد النور ، تداعيات)

والديوان يرتكز على تجربتين أساسيتين تميز بها شعر حسن طلب على امتداد تجربته الشعرية ألا وهما التجربة الصوفية ، والتجربة اللغوية .

● النون نون نيزك
والجيم جمرة
واللام لوغوس انغماس النار
فى الخضرة والحمرة
والألف المهمورة
الحرف ذو السيف
الذى من ناره يبتدأ النشيد
أو بنوره
تختتم الأرجوزة ●/

وفى الوقت الذى يحاول فيه حسن طلب ترسيخ تجربتيه المميزتين له سالفتى الذكر يسقط كثيرا فى الشكلانية التى تحول — غالبا — بينه وبين حركية الفعل الشعرى المجاوز لدلالة الحرف اللغوى ، حيث تساهم هذه الشكلانية بشكل فاعل فى محدودية المد المتطاول والمتولد لمدلول الحالة اللغوية لتضعنا فى النهاية أمام برودة السطح الجامد للتشكيل الكلامى المسود بين بياض الورقة .

ويفتتح حسن طلب أو يستشهد أو يستهدى فى بداية الديوان بيت شعرى أثير لديه للحلاج

لا كنت إن كنت أدرى كيف كنت ولا
لا كنت إن كنت أدرى كيف لم أكن

وهذا البيت يضعنا أمام علاقة حسن طلب بالتراث الصوفى ، حيث يشده تكرار الحروف والوقوف أمام المعنى الأحادى للدلالة اللفظية والتى لا تطرح أكثر مما هو واضح من خلال بدء القراءة .

● / أربع سينات فى هاءين
ولامان على واوين
انفتح
فتح
انفصح الشكل عن المضمون ●/

ثم بعد ثالث يلوح — على خجل — بين ثنايا قصائد الديوان وبين تجربة حسن طلب عامة ألا وهو البعد الفلسفى ، والذى — أعتقد أنه لو ركز عليه بشكل فعلى لأضفى على تجربته اتساعا وبما يساعده على الخروج من أسر الزركشات اللفظية ، والفسيفساء الباردة والأرابسكات الهندسية وهو أمر أرى أن على حسن طلب أن يقبض عليه جيدا للخروج من الدائرة الضيقة التى سيج نفسه بها ، مكبلاً تدفق مخيلته الشعرية بهذه الهندسيات الباردة .

● / إنى أقرأ فى لوح مسطور
عن كل تشاريح صنوف الأشياء
وعن كل مفاتيح حروف الأسماء
ويخبرنى ملك
عن كل جديد يطرأ
من مبتدأ أسماء ●

السماح عبد الله

كلام فى الأزقة كتاب جديد

للزميل عماد الغزالى صدر كتاب جديد عنوانه « كلام فى الأزقة » .

يتضمن الكتاب عدداً من الحوارات مع عدد من مفكرى مصر والعرب البارزين والتى نشرت بالعدد الأسبوعى من جريدة الوفد .

يتناول الكتاب بعض محاور الأزقة المصرية والعربية فى مجالات الفكر والأدب والسياسة ومشكلات شرعية السلطة وتطبيق الشريعة وغيرها مما يثار على الساحة العربية .

ولا يقف المؤلف فى حواراته عند حدود التناول فقط ، بل يتجاوزها إلى محاولات جدية يطرحها المتحاور معهم للبحث عن مخارج وحلول

ومن بين الشخصيات التى تطرح آراءها عبر سلسلة الحوارات : نجيب محفوظ والدكتور لويس عوض والدكتور فؤاد زكريا ومحمود أمين العالم والدكتور سيد عويس والدكتور كمال أبو المجد والدكتور محمد عمارة والدكتورة نوال السعداوى وصافى ناز كاظم والدكتور صدقى الدجانى والدكتور على الراعى والدكتور غسان سلامة وآخرون .

● زلزلة ●

صدرت مجموعة أشعار ثالثة للشاعر نبيل قاسم تحت عنوان « أوراق شخصية للزمن الحاضر » وتتوزع قصائد الديوان على ثلاثة ملفات ، تتتابع عناوينها هكذا :

الصعود إلى جبل البازلت — زمن للعشاق الأيتام — طريق إلى ما يتحجب . وقد انتهى الديوان بدراسة طويلة للناقد إبراهيم فتحى تحت عنوان « الواقعية الاشتراكية الجديدة والحنين الصوفى » .

ومما جاء فى الملف الأول :

٤ — زلزلة :

هذه زلزلة الأرض صرير الأسنان
فاطمة . .
فى صخب الريح يظل يناديها
من خلف شبابيك السجن الفولاذية
من زرقة جبل البازلت
وسفن السخرة
وزنازين الإعدام المعزولة
من قاع المملكة السفلى
كان يناديها فى الطوفان

قصة قصيرة

البديل

دوى تصفيق حاد فى القاعة . . دخل رجل مهيب ، رافعاً يديه محييا الحاضرين . . وصل إلى المنصة . . جلس . . قال فى هدوء .

— اخواتى . . اخوتى جئت اليكم اليوم ، لنصنع معاً غداً أفضل . . كل ما ارجوه أن تحجبوا أصواتكم . . لو أنكم غير مقتنعين بى !! لكن ان اعطيتمونى أصواتكم عن طواعية وقناعة فأنى بكم . . نصل معاً إلى بر الأمان .
أننى لست كأى شخص يقول كلاماً ولا يفعل شيئاً . .
ودليلى على قولى هذا ، انى سوف البى لكم أى طلب تطلبونه منى . . الان ، والأن بالذات ،
صاح رجل : (إذن لو الآن

بالذات ؛ فلتحفظ لكل منا كل ما معك .. لتثبت لنا انك تفعل بقدر قولك .. والا فأنت)

قاطعه الرجل المهيب بقوله .

(الأن .. ياسيدى الفاضل غير الستر وأنتم)

ضحك كل من فى القاعة مصفقين ثم أخذوا يهتفون .. (يعيش رجل الستر .. يعيش رجل الستر) .

قالت سيدة كانت تجلس فى الصفوف الامامية :

ـ إذن فلتمط كلامنا أحلى الكلمات

ـ فستانك شيك قوى يامدام .

وعندئذ اعتلى القاعة الكثير من هتافات السيدات والفتيات مهللات !!

فقالت واحدة :ـــ (هل ليس فى القاعة غيرها ..)

قالت اخرى مقاطعة :ـــ (ربما لم ير سيدات انيقات من قبل)

قال الرجل المهيب الجالس أمام المنصة :

ـ اريد ان اجعل كل السيدات فاتنات ...

(تصفيق حاد .. هتافات ..)

ـ يهمس رجل للجالس إلى جانبه : (ماكر .. فهو يعرف بثقافته لمن كيف يضمن اصوات ازواجهن) .

وهنا فقط دخل القاعة .. اثنان .. وصلا إليه !.. متلصصين ، فجأة ..

امسكوا به والبسوه قميصاً ابيض اللون .. بين صياح واعتراض السيدات لما يحدث !!

وهنا دخل رجل آخر مهيب أيضاً .. فى هدوء .. جلس إلى المنصة ..ـ

اعتدل فى جلسته ... صاح قائلاً .. اخواتى .. اخوتى جئت اليكم اليوم ، لنصنع معاً غداً أفضل .. كل ما ارجوه ان تحجبوا أصواتكم .. لو أنكم غير مقتنعين بى !!

لكن ان اعطيتمونى اصواتكم عن طواعية وقناعة فأنى بكم .. نصل معاً إلى بر الأمان ..!

(أنا بكم نصنع غداً أفضل)

(لا تكبلونى .. لماذا هذا القميص ؟!)

(أنا بكم نصنع غداً أفضل .. لا تكبلونى .. لماذا هذا القميص ..؟!)

(انا بكم نصنع غداً أفضل .. لا تلكبونى .. لماذا هذا ..!؟ لماذا هذا ..!

لماذا هذا ؟! .. لماذا هذا ..!!)

لنا يوسف فكرى

أنور المعداوى

صدر أخيرا « كتاب ، جديد فى سلسلة نقاد الأدب » التى بدأ يتوالى صدورها عن الهيئة العامة للكتاب بعنوان أنور المعداوى » للناقد د . على شلش .

ومن المعروف أن أنور المعداوى واحد من النقاد المعاصرين الذين أسهموا فى تيار النقد الحديث منذ أواخر الأربعينيات ، وحتى وفاته فى منتصف الستينيات « ١٩٦٥ » .

وكما يبين على شلش فى كتابه الذى حل الكثير عن تفاصيل حياة المعداوى ، وعصره ، وأسرار حياته مر بمرحلتين أساسيتين فى حياته اسماها

١ ـ مرحلة الازدهار ١٩٤٧ ـ ١٩٥٣

٢ ـ مرحلة الاحباط ـ ١٩٥٥ ـ ١٩٦٥

وكان من أهم عوامل الاحباط فى حياة المعداوى ذلك النكران الذى ، واجهته به ثورة يولية ، ورجالها ، وهو ماأثر على انتاجه فى السنوات الأخيرة .

صدر حديثا

ـ شمس الدين موسى . أوراق من وراء الحصار الفلسطينى . دار العروبة

ـ سلوى بكر . العربة الذهبية (رواية) دار سينا .

ـ د. غالى شكرى . خطاب إلى القارىء العادى . الأنجلو .

ـ د. مصطفى عبد الغنى . تحولات طه حسين . هيئة الكتاب .

ـ د. فتحى عبد الفتاح . القرية المصرية . هيئة الكتاب .

ـ عز الدين نجيب مع آخرين . محمد ناجى (١٨٨٨ ـــ ١٩٥٦) المركز القومى للفنون .

ـ جلال العشرى . المسرح فن وتاريخ . هيئة الكتاب .

ـ المهابهاراتا والراماياناً ت/ سوريال عبد الملك . هيئة الكتاب

ـ حسن عطية . الثابت والمتغير فى المسرح . هيئة الكتاب .

ـ فؤاد قنديل . عسل الشمس (قصص) هيئة الكتاب .

ـ د. محمد عنانى . الأدب وفنونه . هيئة الكتاب ،

ـ شكسبير . يوليوس قيصر ت/ د. محمد عنانى . هيئة الكتاب

ـ د. لويس عوض . مذكرات طالب بعثة . هيئة الكتاب .

ـ أمين ريان . مقامات ريان . هيئة الكتاب .

ـ محمد صدقى . أشياء لا تدعو للدهشة (قصص) هيئة الكتاب .

ـ مرجريت دوراس . العاشق (رواية) ت/ محمود قاسم . هيئة الكتاب .

ـ د. مدحت الجيار . الشعر العربى من منظور حضارى هيئة الكتاب .

ـ أحمد الشهاوى . أحاديث (شعر) هيئة الكتاب .

ـ سمير عبد الباقى . قصائد العشق والغربة . هيئة الكتاب .

ـ د. عبد الغفار مكاوى . الحكماء السبعة . هيئة الكتاب .

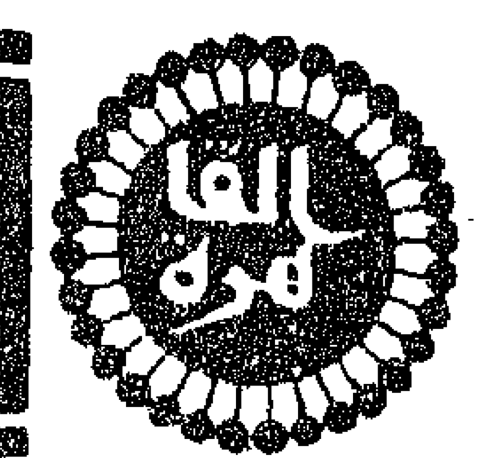
عباقرة ومجانين

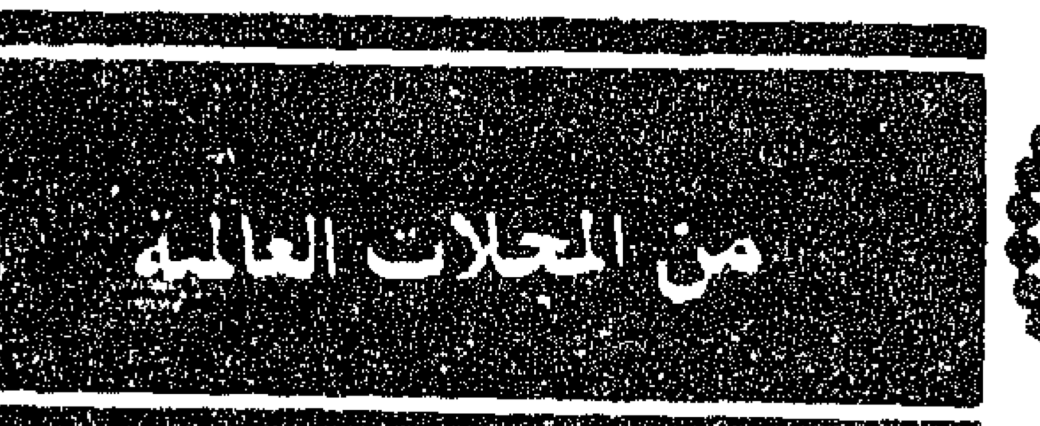
أصدر الناقد رجاء النقاش كتاباً جديدا بعنوان « عباقرة ومجانين » من سلسلة الكتب التى تصدرها مؤسسة الأهرام .

والكتاب يتناول بالتقويم عدداً من الشخصيات العبقرية أو الفذة فى مجالها ، أمثال بوشكين ، ونقولا الترك ، والمازنى ، وعبد الحميد الديب ، ورامبو ، وبودلير ، وبلزاك ... الخ .

ومن المعروف أن رجاء النقاش يمثل أحد الكتاب الذين اهتموا بالكتابة عن الشخصيات الأدبية والفكرية وتتبع حياتها ، مع إضاءة العصر الذى عاشت فيه تلك الشخصيات ولقد سبق أن كتب عن ابن القاسم الشابى ، والعقاد ، ومحمود درويش ، وأنور المعداوى .

والكتاب الجديد يمثل لبنة جديدة فى إنتاج رجاء النقاش الذى يتواصل به مع القارىء من مختلف الأعمار ◆





كتاب صغار السن

محمود قاسم

فى أحيان كثيرة ، يفاجىء الناشرون بتلميذ صغير السن يدخل اليهم وهو يحمل مظروفا به مسودة لرواية قام بتأليفها . ويطلب التلميذ سرعة البت فى نشر هذه الرواية . فى بعض الاحيان يتسلم الناشر المسودة . ثم يضعها فى أقرب درج ولا يبالى بنشرها . الا أن هناك بعض الناشرين الذين يتعاملون مع هؤلاء التلاميذ باهتمام شديد . ويدفعون بمسودات رواياتهم إلى لجنة البت والقراءة . وكثيرا ما يدفعون بهذه الروايات إلى المطابع .

ومثل هؤلاء الناشرين قدموا للمكتبة العديد من الادباء المشهورين ، الذين ظهرت موهبتهم فى سن مبكرة . وأمن هؤلاء الناشرون أنه ليس من المجد الانتظار حتى يبلغ هؤلاء التلاميذ سنا أكثر تقدما . . ولذا فان أغلب الادباء المعاصرين ، خاصة فى فرنسا ، قد عثروا فى بداية حياتهم على ناشرين متفهمين للابداع . يرعونه ويروون أرضه الخصبة .

وربما لهذا السبب . فان الساحة الادبية الفرنسية مكتظة بأدباء صغيرى السن ، قدموا الكثير وفازوا بجوائز أدبية عديدة . . ولعل فرانسواز ساجان أوضح نموذج على هذا . حين نشرت روايتها « مرحبا ايتها الاحزان » وهى فى السابعة عشر من عمرها . . أما من أدباء الثمانينات فهناك أدباء عرفهم القراء وهم دون العشرين مثل الكسندر جاردان ، وباتريك بيسون ، وباتريك موديانو . وجان مارك روبير .

وجان مارك روبير هو أحد الذين توجهوا إلى الناشر وهو فى السابعة عشر من عمره . ففى عام ١٩٧١ حمل روايته الأولى « السبت ، الاحد ، والاعياد » إلى الناشر . وبعد عشرة أيام فقط كانت الرواية قد تمت الموافقة عليها ، وأعدت للنشر . . وكان هذا الحدث سببا لسعادة الصبى الاديب فراح يدفع لناشره برواية فى كل عام . ابتداء من عام ١٩٧٣ وحتى ١٩٧٧ حين نشر روايته « النوم المتحرك » التى اعتبرتها مجلة الاكسبريس — ٣٠ مايو ١٩٨٨ — الرواية الاولى للكاتب . وان كل ما نشره فيما قبل كان بمثابة محاولات روائية .

على كل فيمكن اعتبار ان العمر الادبى لروبير قد بدأ وهو الثالثة والعشرين — مولود فى عام ١٩٥٤ — ومنذ ذلك الحين وهو ينشر رواية كل عامين بالتقريب . . ففى عام ١٩٧٨ نشر رواية « ابناء الثروة » . ثم حصل فى عام ١٩٧٩ على جائزة رنيودد عن روايته « اعمال أجنبية » . وفى عام ١٩٨١ نشر رواية « صديق فانسان » . ثم جاءت روايته « صورة مخيفة » عام ١٩٨٣ . وفى عام ١٩٨٥ قدم رواية « شرير » . وبعد ثلاثة أعوام نشر رلاواية « ابى الامريكى » وفى شهر اكتوبر من عام ١٩٩٠ صدرت روايته الاخيرة « معاناة النمر » .

نشر روبير ثلاث عشرة رواية فى ثمانية عشر عاما . وتجىء أهمية الحديث عن جان مارك روبير أنه أحد الروائيين الذين يعملون فى الصحافة الأدبية ، فى أبواب متابعة الكتب الجديدة ، فى مجلات ولونوفيل أوبسرفاتور . وجريدة لوماتان . . ثم عمل مستشارا لدار نشر سوى . وقد تحولت أربع روايات من أعماله إلى الافلام سينمائية اشترك فى كتابة النص السينمائى لها . وهى ظاهرة غريبة فى السينما الفرنسية المعاصرة . حيث من المعروف ان السينمائيين الحاليين فى فرنسا لا يميلون كثيرا إلى تحويل الادب إلى افلام . وهذه الافلام هى . . « اعمال أجنبية » التى اخرجها بيير جارنييه ديفير ثم « صديق فانسان » التى اخرجها الابن دنييس جارنييه ديفير . وهناك ايضا رواية « الحيوانات الجادة » .

لو بدأنا الحديث عن الكاتب من خلال روايته « النوم المتحرك » التى اعتبرتها مجلة الاكسبريس أولى رواياته فسوف نرى أنها تدور فى

اطار بوليسى خفيف . من خلال شخص يحب رؤية الافلام ، ومصاب بالمشى أثناء النوم ، أو ما أسماه الكاتب « بالنوم المتحرك » وهذا الشخص يتسم بهدوء ورقة . لذا فهو يقضى أغلب أوقاته فى قاعات « السينما » ليشاهد الافلام الجميلة .

وذات يوم تنتابه الرغبة أن يقلد الممثل روبرت ميتشوم فى فيلم « بحيرة الرعب » فهو فى هذا الفيلم يطارد القاضى الذى حكم عليه بالسجن . ويهدده . ثم يختطف ابنه . ويذهب به إلى منطقة البحيرات .. هذه المغامرة تدفع ببطل الرواية ان يحاول تقليده .. ويرى أن أول شىء عليه أن يفعله هو أن يحوز مسدسا . ويقرر أن يستفيد من نومه المتحرك لاختطاف أحد الاطفال الذين لا يعرفهم .

ويخطف بالفعل ابن رجل يدعى فرانز . أنها جريمة اختطاف غير معروفة الدوافع لدى الشرطة . وحين تقوم الشرطة بالقبض على الرجل تكتشف أنه فى حالة نوم .. فتطلق ساحته ..

يقول جان مارك روبير : « اردت أن أروى قصة لص مرتبط بالقدر . فحياة بطلى لاتبدأ الا عند حلول الليل . كأنه أحد الخفافيش . لذا فليس بيير مجنونا . بل عليه أن يهرب من طبيعته ، فيرفض كل القوى التى ينتمى اليها . أنه رجل ثرى فى ماضيه يتحرك بلا دافع ، ويأمل أن يتمكن من أن يعيش غده » .

أما رواية « ابناء الثروة » فهى تختلف فى موضوعها كثيرا . فبطل الرواية رجل عجوز يدعى رينية الاصغر . اصيب ، فيما قبل ، بصدمة عاطفية . وقرر الاضراب عن الزواج . ولكنه يتصرف فى الاعياد تصرفا غريبا للغاية . فهو يقوم بتأجير بعض الصغار ، من البنات والصبيان ، كى يقضوا معه ليلة العيد حتى طلوع الشمس ، وذلك من أجل ان يجعلوا البيت مألوفا وأسريا .. وهو يختار الاطفال المؤجرين بعناية . فعلى الاولاد أن يكونوا فى سن التاسعة عشر . أما البنات فتتراوح أعمارهم بين السادسة . والثانية عشر . وغالبا ما ينجح الاولاد فى تقمص دور الابناء ويشعرون كأنهم فى بيتهم . فيعطون لهذه الساعات معانى عظيمة ، يلعبون ويملأون البيت مرحا وسعادة .

وتدور أحداث الرواية ذات ليلة من ليالى الاعياد .. لقد قام العجوز بتأجير مجموعة من الاطفال والصبية .. وأكبر هؤلاء جميعا شاب يدعى مارتان . أنه انسان متمرد . ومثقف . ويقبل المغامرة ان يتم تأجيره ليلة واحدة كى يعمل على اسعاد رينية .. وفى نهاية الليلة يتعاطف معه ويتردد هل يقبل البقاء طويلا فى البيت أم لا .. الا أنه يفاجىء بأن العجوز قد أجره ليلة واحد . وليس أكثر ..

يقول ميشيلب برودو فى مجلة الاكسبريس ٢١ أكتوبر ١٩٧٨ — ان جان مارك روبير قد صنع شخصياته فوق الورق دون ان يصنع لها جذورها لذا فهى مجرد أنفاس الحبر الجاف ، مجردة من الذكريات والمشاعر . وهى شخصيات هشة . لا صدق فيها . ولا حلاوة .. تتحرك بلا ارادة ، ولا يهمها ان تكون مؤجرة أم متمردة » .

وفى رواية « صديق فانسان » يبدو مدى تأثر الكاتب بقصص السينما .. فموضوعها قريب للغاية من أحد أفلام اورسون ويلز التى اخرجها فى الاربعينات . فهى تدور حول شاب ، رئيس فرق موسيقية ، يعيش حياته سعيدا . متزوج واب لولدين لطيفين . لكنه يجد نفسه منغمسا فى حكاية بوليسية لم يكن مستعدا لها .. حيث يختفى صديقه فانسان فجأة . ويقرر البحث عنه فى روما . ثم يسافر إلى فيينا .. من أجل التعرف على سر اختفاء صديقه . وفى هذه المدن يلتقى بالعديد من النساء اللاتى عرفته ويسمع الحكايات الكثيرة المتناقضة . لكنه لا يتوصل قط إلى معرفة سر اختفاء فانسان .

أما روايته « شرير » المنشورة عام ١٩٨٥ . فهى أول عمل عن تجربة الكاتب الذاتية . فهناك أوجه شبه عديدة بين ريمى بطل الرواية . وبين الكاتب جان مارك روبير . ريمى فتى صغير ، ملىء بالحيوية . وهو مرتبط بأمه كثيرا . هذه الام الجميلة التى تعرفت فى حياتها على الكثير من الرجال .. لا شك ان أباه هو أحد هؤلاء الرجال .. لكنه لا يعرفه ورغم ذلك فهو يعمل على طرد كل الرجال من حياة أمه .. ويرى ان هذا عمل شرير .

وعندما يكبر ريمى يصبح كاتبا مشهورا .. فى الثلاثين من عمره .. ويبدو وسيما جذابا للبنات ، فيتعرف بدوره على الكثير من الفتيات اللائى يجئن لزيارته .. ولا يفكر فى الزواج . كأنه ينتقم من أمه فى صورة هؤلاء النساء .. ومن جديد يرى نفسه شريرا رغم أنه لا يلحق أى أذى بكل النساء اللائى يجئن اليه ..

ويبدو أن حكاية الاب المفقود قد ارقت جان مارك روبير مرة أخرى .. فقدم رواية « ابى الامريكى » فى عام ١٩٨٨ حول جانب آخر من حياته . وكما يقول فى الرواية : « لم اتكلم ابدا عن جيرى ، ابى الامريكى . كان ابى يسكن دائما بعيدا عنى . يتكلم لغة أخرى غير لغتنا . لم أردد أبدا أن أنف أمى « زينة » وخالتى « يو » قد اتسخا اثناء الحرب .. لكن كان هناك « أبى » .

البطل هنا يتحدث دوما عن ابيه الكاتب ، فى بداية الرواية يصل الامريكى جيرى جارف إلى مدينة باريس من أجل بعض الأعمال . يلتقى بفتاتين ايطاليتين . هما اختان . يطلب يد أحداهن .. لكنها ترفضه . فيتزوج من الثانية ، «زينة» ، ويصحبها معه إلى نيويورك . وهناك تكتشف انها تزوجت على عجالة . ولكنها تبقى بعض الوقت ، وتنجب ابنها أرنيل . ثم تعود إلى باريس . ويتربى الصغير على يدى خالته «يو» وخاله «ماروك» .. لم يتعلم الصغير الانجليزية ابدا .. وحين يكبر يبحث عن ابيه الذى يتكلم لغة غير لغته .

يقول الكاتب معلقا على الرواية : « هذه القصة الحقيقة التى غزت طفولتى احفظها عن ظهر قلب . ابطالها هم أخوالى . وأمى . وابى الغائب . وايضا قردى المصنوع من الجلد . ثم هناك رغبات صوفى أول فتاة أحببتها » .

ويعتبر النقاد ان روايته « شرير » و « ابى الامريكى » بمثابة ثنائية روائية فريدة ، عن حياة الكاتب . والذى لم يكررها بعد . خاصة فى روايته الاخيرة « معاناة النمر » فنحن هنا أمام ثلاثة أشخاص . ماريون الممثلة المصدومة فى تجربتها العاطفية « ثم » «كام» المنتج الفنى الذى يعانى من شيخوخته القرية . ويعشق لعب البوكر . ثم الروائى « جيل » الذى لم يعد يميل إلى الكتابة . أنه شاهد لالعاب خارجة كان يمارسها مع الممثلة ماريون التى كان عشيقا لها بشكل سرى .

وجيل شخص متلصص على اسرار الاخرين . لكنه لا يطلع أحدا على أسراره . وتدور أحداث الرواية ذات مساء عندما يلتقى الثلاثة مصادفة . ويقررون الذهاب لمشاهدة أحد الافلام فى دار سينما بمنطقة الشانزليزية ..

هذا هو بعض من عالم الكاتب الفرنسى جان مارك روبير . فرغم أنه انه الآن فى السادسة والثلاثين الا ان حصاده هو ثلاثة عشر رواية . واربعة افلام سنمائية ، واربع جوائز ادبية . ثم ها هو يعلن أخيرا عن رغبته فى ان يكون ناشرا . كى يضع خبرته فى داره الجديدة لم يكن يمكن له ان يحقق ذلك لو لم يترك اكتشافه ، لأول مرة ، وهو لا يزال صغيرا ، فى السابعة عشر من العمر .

عن مجلة « لابوان » ١٩٩٠/١٠/١٢

● عالم انجلو رينا لدى ●

الكتابة على وتيرة واحدة

الحديث عن الكاتب الفرنسى انجلو رينالدى A. Rinaldi قد يسوق المرء إلى تناول عدة موضوعات . منها مدى العلاقة المتبادلة بين الصحافة والابداع ومنها اصرار الكاتب على الكتابة بوتيرة واحدة . بمعنى ان تجربة رينالدى — ثمان روايات — قد اثبتت أنه لم يكتب سوى راوية واحدة . راح ينوع على نغماتها ثمان مرات فى ثمانية كتب .

● يرى الكثيرون ان الكتابة فى الصحافة الادبية قد تناقض مع عملية الابداع بشكل واضح ، وان على الروائى ان يتفرغ تماما لابداعه . والا يقترب من الكتابة الصحفية لان اسلوب وطرق الكتابة فى كلا المجالين تختلف تماما .

وتثار هذه النقطة دوما حول الادباء الذين يعملون فى الكتابة النقدية فى الصحف والمجلات الفرنسية . وفى نفس الوقت فهم معروفون كمبدعين . وقد انتشرت هذه الظاهرة أخيرا بشكل لافت للنظر ، حيث يبدو الامر وكأنه توزيع أدوار فى لعبة « كوتشينة » فيقوم الجميع ، مثلا ، بالكتابة عن زميلهم الذى صدرت له رواية حديثة . على هذا الزميل أن يرد « الكتابة » فى أقرب مناسبة لكل من كتب عنه . .

ومن أبرز هؤلاء الكتاب هناك انجلو رينالدى ، وجان بييرآميت ، وجان فرانسوا فوجيل ، ودومنيك فرنانديز ، وفرانسوا جيرو وباتريك بيسون باتريك جرانفيل ، وجان فرانسوا ريفل ، وفرانسو نورسيير وآخرين . حيث يعملون جميعا فى أشهر المجلات السيارة المعروفة فى فرنسا مثل الاكسبريس ، ولوبوان ولونوفيل اوبسرفاتور . و « حدث الخميس » ثم فى صفحات الكتب بجرائد لوموند. وليبراسيون وغيرها .

وانجلو رينالدى هو واحد من هذه الدائرة المغلقة . فهو يكتب مقالا اسبوعيا فى صفحلت الكتب بمجلة الاكسبريس منذ عشرات سنوات . وعليه اذن ان يكتب اسبوعيا عن كتاب أو أكثر فى الصفحات المخصصة . اى عليه ان يكتب اسبوعيا عن كتاب أو أكثر فى الصفحات المخصصة . اى عليه ان يكتب عن قرابة ستين كتاب ، اغلبها روايات ، سنويا . ورغم ذلك فهو روائى مفرق بشكل جيد . نالت ست روايات من اعماله الثمانية جوائز ادبية مرموقة فى فرنسا .

وتجيء أهمية اعمال رينالدى أنه قادم من الجنوب . فهو من مواليد جزيرة كورسيكا فى عام ١٩٤٠ . ورغم أنه رحل إلى باريس وهو فى السابعة عشرة من عمره . الا أن سبع من رواياته مكتوبة عن مدينة باستيا التى ولد بها . نشر روايتها الاولى فى عام ١٩٦٩ ، تحت عنوان « مسكن المحافظ » . وحصل على جائزة فينون . ثم حصلت روايته الثانية « منزل اطلاغطا » على جائزة فيمينا عام ١٩٧١ . ونال جائزة مدسيس عن روايته « نساء من فرنسا » عام ١٩٧٧ . ثم حصل على جائزة مارسيل بروست عن رواية « آخر عيد ميلاد للامبراطورية » عام ١٩٨١ . وفى عام ١٩٨٥ حصل على الجائزة الادبية للبحر المتوسط عن روايته « حديقة القنصلية » .

وقد كانت رواياته الاخرى بمثابة المشترك الدائم لترشيحات كافة الجوائز الادبية فى أعوام صدورها . مثل « زهور البلين » عام ١٩٨٧ . و « اعترافات فى التلال » عام ١٩٩٠ .

وكما سبق الاشارة فان الثمانية روايات التى كتبها رينالدى هى بمثابة تنويعات متشابهة على نفس اللحن . فالمكان دائما هو مدينة باستيا فى كورسيكا . والنساء هن دائما شخصيات رئيسية . وخاصة أم الكاتب . كما أن الروايات كلها تدور على لسان الرواية . وهو دائما نفس الصبى رينالدى الذى غادر باستيا لاول مرة فى عام ١٩٥٧ . كما ان الموت يظل الهيكل الابدى الذى يمثل أمام الرواية . وشخصيات الروايات . وغالبا فان انجلو رينالدى لدى يختار فى رواياته ان يكون البطل الرئيسى هو المكان ، بالاضافة إلى شخصيات محورية . فهناك دائما مكان يتردد عليه الناس باستمرار . ولكل من هؤلاء

الناس حكايته . كأن يكون مقهى . أو مطعم ، أو فندق ، وهى كما نرى ايضا أماكن متشابهة .

ولو بدأنا بالحديث عن روايته « سيدات من فرنسا » فسنرى ، بسهولة ، أنها مفتاح لقراءة كل رواياته . الاشبه بنسخ مطبوعة من هذه الرواية . فالرواية مكتوبة بجمل طويلة على غرار روايات مارسيل بروست . فهؤلاء السيدات من فرنسا يظهرون لنا من خلال ما يرويه الرواية ، الصغير السن ، من خلال حانوت أمه . وإلى هذا الحانوت يأتى بشر كثيرون . فهناك كولونيل سابق قام بالسفر إلى أماكن عديدة بحكم اعماله التجارية . أنه يبيع زهور الكرايزنتين فى لفائف حريرية . يبيعها للارامل الذاهبات إلى مقابر الازواج . كما أن هناك شابا يتعرف على امرأتين تتظاهران بأنهما من أصل نبيل . وهناك الانسة لوزارى التى تأتى إلى المحل كل اربعاء . وهناك ايضا الشقيقتان مالسبينا اللتين تدعوانه للعشاء ذا ذات مساء .

والرواية مزحومة بالنماذج النسائية . فالرواية يتحدث عن أخته التى يتعامل معها كغلام عن خالته اليدا التى قليلا ما تزور أمه . . وهذا الرواية ، كما يصوره انجلو رينالدى ، صبى مريض ، لا أمل فى شفائه . لذا فهو ينظر إلى كل هؤلاء الاشخاص نظرة حزينة . ومليئة بالكآبة .

ويقول رينالدى فى مجلة لونوفيل ليتريز — أول ابريل ١٩٧١ — أنه لا ينكر وقوعه تحت تأثير مارسل بروست : « لقد عثرت عليه فى المكتبة . وأنا فى الخامسة عشر . أثناء مرضى . فى المنزل الذى كنا نسكنه فى باستيا . ولان الاطفال المرضى لديهم الكثير من الصبر . فقد قرأت بروست واكتشفت إلى أحد هو كتاب شمولى . فلم يوجد الكاتب الذى تناول العلاقات الاجتماعية بهذه الرقة والحساسية التى مارسها بروست » .

اذن فكل روايات انجلو رينالدى بمثابة اجترار لمرحلة زمنية معينة دون غيرها . وكما سنرى فانها جميعا رواية واحدة . حيث تدور أحداث روايته « آخر عيد ميلاد للامبراطورية » فى جزيرة كورسيكا التى يختار هنا ان يسميها امبراطورية ، والاحداث كلها تدور فى ليلة واحدة باحدى المقاهى . وإلى هذا المكان جاء الجميع وكأنهم على موعد . مجموعات صغيرة من ابناء الطبقة البرجوازية . والشخص الشاهد على مايدور فى هذه الليلة هو صبى صغير . يقول ان ما يدور هنا يمثل قمة التناقض . فكل شخص يخفى فى داخله سره الخاص . كما أن لكل منهم ذكرياته التى عليه ان يسترجعها مع رفيق يجالسه .

والام موجودة بشكل واضح فى هذه الرواية . فهى صاحبة المقهى . تجلس أمام مائدتها الرئيسية ، تشرف على حركة المقهى . وتتلقى الحسابات . أنها امرأة تدور فى نفس الحلقة منذ سنوات ، عاشت فى هذا المكان طيلة سنوات حياتها ، منذ أن ولدت إلى ان تموت . ولا شك ان وجود هذه الام يساعد فى ان تجىء نساء كى يتحدث اليها ويصادقنها ويتبادلن الثرثرة معها . .

وفى رواية « حديقة القنصلية » نرى ايضا نفس المكان الذى يتوافد عليه الكثير من البشر بحكم حاجاتهم الخاصة . والموت هو الشخصية الرئيسية فى هذا المكان . فاغلب الذين يأتون كثيروا السفر ، والكثيرون منهم لا يأتون ثانية . هناك السيدة اثالين ، حارسة بوابة القنصلية . وهناك ايضا ماتيو . سائق التاكسى الذى يتحدث كثيرا عن الممثل المسرحى القديم لوى جوفيه . وهناك كونسولو الحسناء التى اختفت فى ظروف غريبة . هى مجموعة من الخطوط القصصية المتشابكة . يردد الرواية ، وهو ايضا صبى ، انه ممنوع من الاحساس . وهو ابن غير محبوب من امه : « لم افهم لماذا كانت أمى تدفعنى للمعاناة . ولماذا كانت الفتاة سيكست تتعمد ان تشعرنى باذلال جنسى » .

يقول انجلو رينالدى فى حديث نشرته مجلة « فوج » : « لست قادرا على ان اتكلم عن أمى الحقيقية . لانها تتمتع بمكانه هامة فى حياتى . فقد كنت ابنها الأوحد . كانت ارملة فقيرة . وعانت الكثير من ويلات الحرب » .

رغم ان النقاد اتفقوا على ان رواية « زهور البلين » هى أهم أعمال رينالدى . رواية سابقة له ، بعد تصحيح الفقرات . واضافة فقرات أخرى . فالرواية تدور أحداثها فى باستينا . ويتحدث الراوية الصبى عن ابنة عمه التى تعمل حارسة لمقابر المدينة . وإلى هذه المقابر يأتى الكثير من الزوار ، هى نفس الرجل الذى كان يتاجر فى الزهور فى رواية « سيدات من فرنسا » . وهذه المرأة تدعى « وردة » أو « روز » لقد اشترت النخيل الموجود فى منطقة المقابر . وفى هذه المنطقة راحت تربى الدواجن . ولكنها ذات يوم تقرر أن تترك كل هذه الممتلكات . وان تشترى مكان جديد لتحوله إلى مقابر مؤمنة ، ان « اجمل البيوت هى المقابر القديمة » وهى متخصصة فى بيع زهور البلين التى توضع فوق المقابر .

وحول استخدام الكاتب لضمير المتكلم فى كل رواياته ، يرد انجلو لدى حديث نشرته مجلة « حدث الخميس » فى أول اكتوبر ١٩٨٧ قائلا : « لان حياتى لا أهمية لها . وهى طريقة مفيدة لان الحدث عن نفسى قدر المستطاع . وهذا يفسر دوما الواقعة المذكورة فى نفس الكتاب . ورواية « زهور البلين » هى قطعة منى . ولن تخرج ابدا عن ذاتى » .

وعن رؤيته المتشائمة فى هذه الرواية وغيرها يرد رينالدى : « أنا شخص غير قادر على التفكير فى المستقبل . فالحاضر يكفينى بكل اتساعه . وقد اردت ان اقدم من خلال شخصية « روز » امرأة وددت ان اكرمها . . . تعيش فى عالم البحر المتوسط . امرأة ذات قلب كبير . انها قريبة الشبه من الممثلة الايطالية أنا مانيانى » .

أما أحدث رواية نشرت للكاتب انجلو رينالدى فهى تختلف بعض الشىء عن اعماله السابقة وهى « اعترافات فى التلال » التى تدور احداثها فى باريس فى الخمسينات . المدينة تغيرت . لكن الناس لهم نفس الوجوه . فنحن فى فندق تديره السيدة فرانكا التى تمثل الام الروحية للمكان . وهذا الفندق يتردد عليه الكثير من البشر . لقد تركت المرأة روما بعد سقوط موسلليني . هناك راوية يضع مسدسا فى حقيبته خرج لتوه من السجن ويتوجه إلى نادى لتدريب الملاكمين . ويتعرف على شخص مهتم بتاريخ حياة الامبراطور نابوليون الثالث .

وتدور أحداث الرواية فى أحد أعياد الميلاد . حيث جاء الكثير من الزبائن والضيوف . هناك رجل سكير . وشاعر وشاب يدعى جوناس يتخفى فى ملابس عمال الفندق . وهناك زوجان من الولايات المتحدة ونماذج أخرى عديدة .

يقول رينالدى ان « حياتى المهنية هى الصحافة . أما حياتى الخاصة فهى الأدب . الادب هو التميز . فنحن نكون سعداء عندما ننشر ما نكتبه . أحب الشعور الحميم الذى يأتينى وأنا أعمل مع الآخرين فى الصحافة » .

وعن اسلوبه فى الكتابة . وتواضعه الدائم تحدث قائلا : « كيف لا أكون متواضعا . هناك دائما فرق بين الكتاب الذى نود أن نكتبه وبين ذلك الذى ننشره . هناك دائما فرق بين الخطة وبين الحقيقة . وعلى سبيل المثال . فأننا كثيرا ما نكتشف الكثير من الاخطاء ونحن نعيد قراءة ما كتبناه . لذا فانا لست متواضعا . ولكننى واقعا ◆

عن مجلة الاكسبريس ● ١٩٩٠/١٠/١٩

القاهرة

من المجلات العربية

ابن خلدون والفلكور قراءة فى آراء ابن خلدون فى الأدب الشعبى

د . عبد اللطيف البرغوثى

● نبذة عن حياة ابن خلدون

هو ولى الدين أبو زيد عبد الرحمن محمد بن خلدون الحضرمى التونسى .

ولد بتونس غرة رمضان ٧٣٢ هـ (٢٧ — ٥ — ١٣٣٢) وتعلم بها .

تقلد فيها بعد خطة الكتابة للسلطان أبى اسحاق ابراهيم الحفصى . ثم التحق بالسلطان ابى عنان المرينى بفاس . ذهب بعد ذلك إلى الأندلس فاستقبله سلطان بنى الاحمر وانزله بقصره فى غرناطة ، وصار والوزير الشاعر لسان الدين بن الخطيب صديقين . تنقل كثيراً بين أمراء المغرب محاولاً الاصلاح بينهم ، إلى نزل بأهله فى قلعة بنى سلامة من بلاد توجين بجبل ونشريس فى المغرب الأوسط (الجزائر) سنة (٧٧٦ هـ — ١٣٧٤ م) وهناك بدأ بتأليف تاريخه وتمكن خلال عزلته فى تلك القلعة وهى أربع سنوات من اتمام المقدمة . وفى (٧٨٠ هـ — ١٣٧٨ م) عاد إلى تونس فقربه سلطانها أبو العباس أحمد الحفصى واختصه بأسراره ، وكلفه باتمام مؤلفه بأكمل ماتيسر له ورفع أول نسخة منه إلى خزانة السلطان . وفى سنة (٧٨٤ هـ — ١٣٨٢ م) قصد ابن خلدون مصر فنزل بالاسكندرية ثم القاهرة ، وأخذ يبث العلم ويلقى المحاضرات وجلس للتدريس فى الجامع الأزهر واتصل بالسلطان برقوق الذى ولاه منصب قاضى المالكية بمصر (٨٧٦ هـ — ١٣٨٤ م) . حج سنة (٧٨٩ هـ — ١٣٨٧ م) ثم عاد إلى القاهرة وانقطع للعلم حتى وفاته (٨٠٨ هـ — ١٤٠٥ م) ودفن بمقابر الصوفية خارج باب النصر فى القاهرة .

● آراء ابن خلدون فى أحوال اللغة العربية فى عصره :

(أ) لسان « مضر » أى اللغة العربية الفصيحة :

ــ ان ملكة اللسان المضرى لعهدة قد ذهبت وفسدت .

ــ لكن لما كانت اللغات ملكات ، فإن تعلمها كان ممكنا شأن سائر الملكات التى هى صفات راسخة فى النفس .

وجه التعلم لمن يروم تحصيل هذه الملكة أن يأخذ نفسه بحفظ كلام العرب القديم الجارى على أساليبهم من القرآن والحديث . وكلام السلف ، ومخاطبات فحول العرب فى اسجاعهم وأشعارهم . ويحتاج مع ذلك إلى سلامة الطبع والتفهم الحسن لمنازع العرب وأساليبهم فى التراكيب ومراعاة التطبيق بينها وبين مقتضيات الأحوال (ص ١٠٨٠ — ١٠٨١) .

(ب) لغة « أهل الجيل » أى اللهجة العامية فى غير المدن :

ــ أن لغة العرب لعهده لغة مستقلة مغايرة للغة مضر أى اللغة العربية الفصيحة .

ــ ولكن تلك اللغة تسير على سنن المضرى فيما يتعلق ببيان المقاصد بالدلالة .

ــ والذى فقدته هذه اللغة هو دلالة الحركات على تعين الفاعل من المفعول ، وحركات الاعراب فى أواخر الكلم .

ــ وقد نجمت هذه اللغة عن فساد لسان مضر بمخالطة أصحابه للأعاجم بعد الاستيلاء على ممالك العراق والشام ومصر والمغرب فصارت ملكة اللسان المضرى على غير الصورة التى كانت أولاً ، فانقلب لغة أخرى ص ١٠٧٥ » .

اللهجة العامية فى المدن :

ــ ان اللهجة العامية المدنية مغايرة جداً للغة مضر القديمة أى اللغة العربية الفصيحة ، كما أنها فى الوقت ذاته مغايرة للغة « أهل الجيل » ولذلك هى لغة أخرى قائمة بنفسها ، « ص ١٠٧٨ » .

ــ أن هذه اللهجة المدنية تختلف باختلاف الأمصار فلغة أهل المشرق مباينة بعض الشىء للغة أهل المغرب ، وكذلك أهل الاندلس معهما . ص ١٠٧٩) .

ــ وعلى الرغم من الاختلاف المشار إليه إلا أن كلا من أصحاب هذه اللهجة « متواصل بلغته إلى تأدية مقصودة والابانة عما فى نفسه ، وهذا معنى اللسان واللغة » ص ١٠٧٩ .

الشعر الشعبى :

يبين ابن خلدون ان هذا الشعر الشعبى يتصف بما يلى :

(أ) قد يهجم شعراؤه على المقصود هجوما من أول كلامهم دون مقدمات .

(ب) يغلب على الشاعر أن يبدأ قصيدته بذكر اسمه ثم يقول مايريد قوله .

(ج) هذا النوع من الشعر شاعت تسميته فى اقطار المغرب العربى باسم « الاصمعيات » نسبة

إلى الأصمعي ، راوي البصرة المشهور » .

(د) أساليب الشعر وفنونه موجودة في اشعارهم هذه « ماعدا حركات الاعراب في أواخر الكلم ، فإن غالب كلماتهم موقوفة الآخر ، ويتميز عندهم الفاعل من المفعول والمبتدأ من الخبر بقرائن الكلام لابحركات الاعراب » ص ١١٢٦ » .

نماذج من هذا الشعر:

يعرض علينا ابن خلدون عشرة نماذج من القصائد الغير مشكلة في المقدمة (ص ١١٢٦ — ١١٣٧) منها .

(أ) قصيدة على لسان الشريف ابن هاشم « ص ١١٢٦ — ١١٢٧) يبكى الجازية بنت سرحان ، أخت الحسن بن سرحان زعيم الهلاليين ، ويذكر ظعنها مع قومها إلى المغرب ، تقع القصيدة في عشرين بيتاً على البحر الطويل ومطلعها .

قال الشريف بن هاشم على
ترى كبدى حرى شكت من زفيرها

(ب) قصيدة في رثاء أمير زناتة أبي سعدى اليفرنى « ص ١١٢٨ » وهو رثاء قصد به التهكم ، وتقع في ثمانية أبيات على البحر الطويل . ومنها .

تقول فتاة الحي سعدى وهاضبها
لها في ظعون الباكرين عويل
أيا سائلي عن قبر الزناتي خليفة
إذ النعت مني لا تكون هبيل
أيا لهف كبدي عالزناتي خليفة
قد كان لعقاب الجياد سليل
قتيل فتى الهيجا ذياب بن غانم
جراحه كأفواه المراد تسيل

طلعات الزجل المربعة:

في سياق الحديث عن فنون الشعر الشعبي لدى أهل المشرق يشير ابن خلدون اشارة مقتضبة للغاية لطلعات المربع من الزجل الشعبي بقوله « ولهم فن آخر كثير التداول في نظمهم يجيئون به مغصنا على أربعة أجزاء » أي أربع شطرات للبيت الواحد منه يخالف آخرها الثلاثة في روية ، أن روى الشطرات الاربع يأتي على هذا النحو— أ — أ — أ — ب » ويلتزمون القافية الرابعة في كل بيت إلى اخر القصيدة ، شبيها بالمربع و المخمس الذي أحدثه المتأخرون من المولدين » ص ١١٢٥ .

الموشحات والأزجال في الاندلس:

يرى ابن خلدون أن الزجل الأندلسي المنظوم بالعامية الاندلسية انما ظهر بعد ظهوره الموشحات الاندلسية وجاء تقليداً لها ، فهو يقول « ص ١١٥٣ » .

« ولما شاع التوشيح في أهل الأندلس ، وأخذ به الجمهور ، لسلاسته وتنميق كلامه ، وترصيع أجزائه ، نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله ، ونظموا في طريقته بلغتهم الحضرية من غير أن يلتزموا فيه أعرابا ، واستحدثوا فنا سموه بالزجل ، والتزموا النظم فيه على مناحيهم لهذا العهد ، فجاءوا فيه بالغرائب واتسع فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستعملة » ويقرر ابن خلدون ان الطريقة الزجلية في عصره « هي فن العامة بالاندلس من الشعر ، وفيها نظمهم حتى انهم ينظمون بها في سائر البحور الخمسة عشر ، لكن بلغتهم العامية ، ويسمونه الشعر الزجلي مثل قول شاعرهم :

دهر لي نعشق جفونك وسنين
وانت لا شفقة ولا قلب يلين
حتى ترى قلبي من أجلك كيف وجع
صنعة السكة من الحدادين
النار ترشرش والنار تلتهب
والمطارق من شمال ويمين
خلق الله النصارى للغزو
وانت تغزو لقلوب العاشقين

أشهر الزجالين المغاربة :

يلاحظ ابن خلدون أن الزجل انتشر في المغرب بتأثير الأندلس فهو يقول ص « ١١٦٠ » كان أول من استحدثه فيهم رجل من أهل الاندلس نزل بفاس يعرف بابن عمير .

ويشير ابن خلدون إلى أن أهل المغرب نظموا زجلهم في اعاريض مزدوجة كالموشح . بلغتهم الحضرية ايضاً وسموه عروض البلد » ص ١١٦٠ .

ويؤكد ابن خلدون ان القطعة التي نظمها ابن عمير على طريقة الموشح ولم يخرج فيها عن مذاهب الاعراب الا قليلا استحسن اهل فاس لونها لهذا « وولعوا به ونظموا على طريقته ، وتركوا الاعراب الذي من شأنهم ، وكثر سماعه بينهم واستفحل فيه كثير منهم ونوعوه أصنافاً إلى المزدوج والكازى الملعبة والغزل . واختلفت أسماؤها باختلاف ازدواجها » ص « ١١٦٢ » .

يقول ابن عمير الاندلسي :

أبكاني بشط النهر الحمام
على الغصون في البستان قريب الصباح
وكف السحر يمحو مداد الظلام
وماء الندى يجرى بثغر الأقاح
باكرت الرياض والطل فيها افتراق
كثير الجواهر في نحور الجوار
د، مع النواعير ينهرق انهراق
يحاكي ثعابين حلقت بالثمار
لووا بالغصون خلخال على كل ساق
ودار الجميع بالروض دور السوار

الزجل في الشرق العربي:

على الرغم من اتساع رقعة المشرق العربي ، وضخامة ثروته الادبية بما فيها الأدب الشعبي أي الثروة الزجلية الا أن ابن خلدون ، لأسباب عديدة ربما كان بينها البعد الجغرافي وقلة المصادر الخاصة بالازجال الشعبية المشرقية ، لم يكرس للموضوع الذي أسماه « الموشحات والأزجال في المشرق » سوى ثلاث صفحات تبدأ على منتصف الصفحة «١١٦٦» وتنتهي في منتصف «١١٢٩» من المقدمة :

١ — ان بغداد كانت المركز الزجلي الهام في المشرق العربي فقد كان لعامتها « فن من فنون الشعر يسمونه المواليا » (ص ١١٦٦) .

٢ — ينقل ابن خلدون عن الصفي الحلي تعريفه للمواليا بقوله في ديوانه :

« ان المواليا من بحر البسيط ، وهو ذو أربعة أغصان واربع قواف ، ويسمى صوتا وبيتين ، وانه من مخترعات أهل واسط ص . ١١٦٦ .

٣ — انتشرت فنون المواليا من بغداد إلى القاهرة في مصر ، مراكز الموال في وقتنا الحاضر لا تزال في القاهرة وبغداد ، وتبع أهل مصر أهل العراق في هذه المجالات وأتوا فيها بالغرائب وتبحروا فيها في أساليب البلاغة بمقتضى لغتهم الحضرية ،

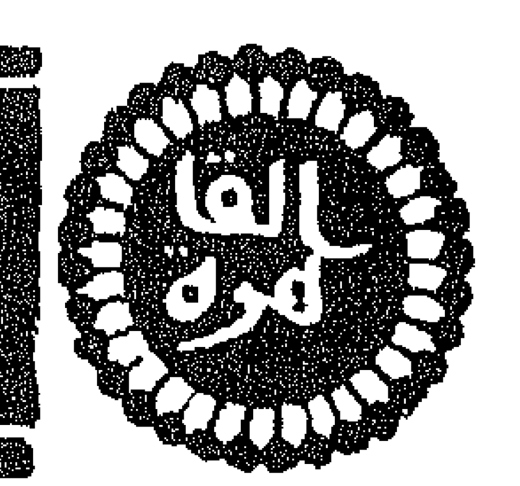
فجاءوا بالعجائب » ص « ١١٦٦ » .

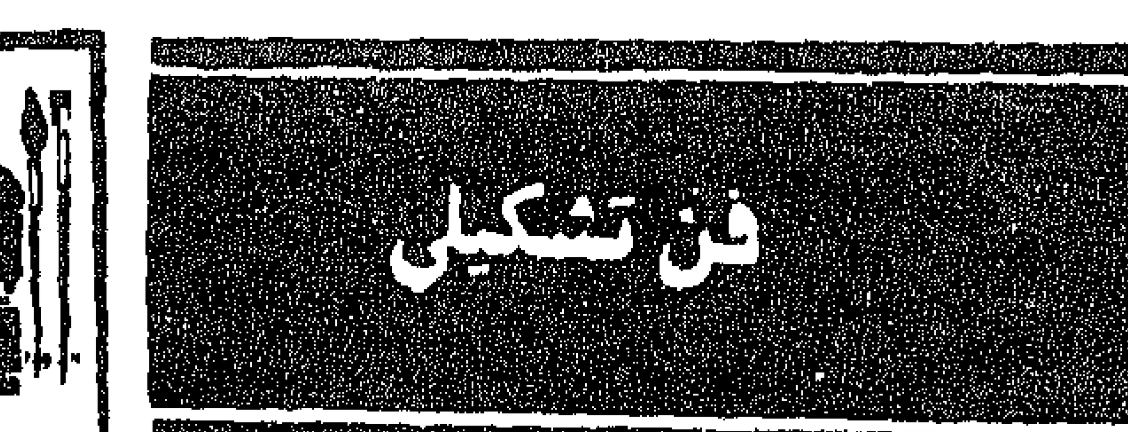
وتذكر الموسوعة العربية الميسرة أن أول من نطق به هو موالى البرامكة وأن أول موال نطقوا به هو :

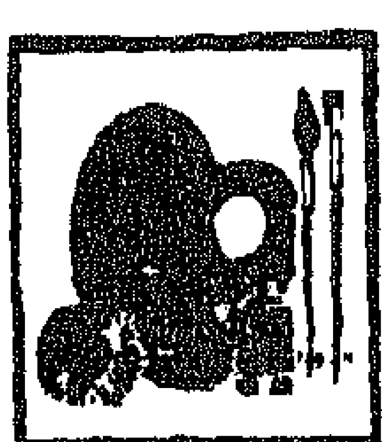
يادار اين ملوك الأرض أين العرس
أين الذين حموها بالقنا والترس
قالت تراهم رمم تحت الأراضي درس
سكوت بعد الفصاحا السنتهم خرس

وثمة ملاحظة أخيرة لا ندرى لماذا يصر دارسوا الفلكلور ، على اعتبار الدوبيت نوعاً من الفلكلور ، مع أنه شعر فصيح ◆

عن مجلة « بيادر » الفلسطينية تونس ١٩٩٠ العدد الثالث







عن معرض الفنان السعودى عبد الرحمن السليمان

أقام الفنان السعودى عبد الرحمن السليمان خلال شهر ديسمبر الماضى معرضا لأعماله التشكيلية بقصر الثقافة بحى السفارات بالرياض وأشتمل على خمس وثلاثين لوحة .

ولقد نظمت المعرض جمعية الثقافة والفنون بالرياض وأصدرت دليلا تضمن عددا من صور اللوحات المعروضة ودعت له عددا من المسئولين والمهتمين والفنانين . وقد حظى المعرض بحضور جماهيرى واسع خلال أيام المعرض العشرة .

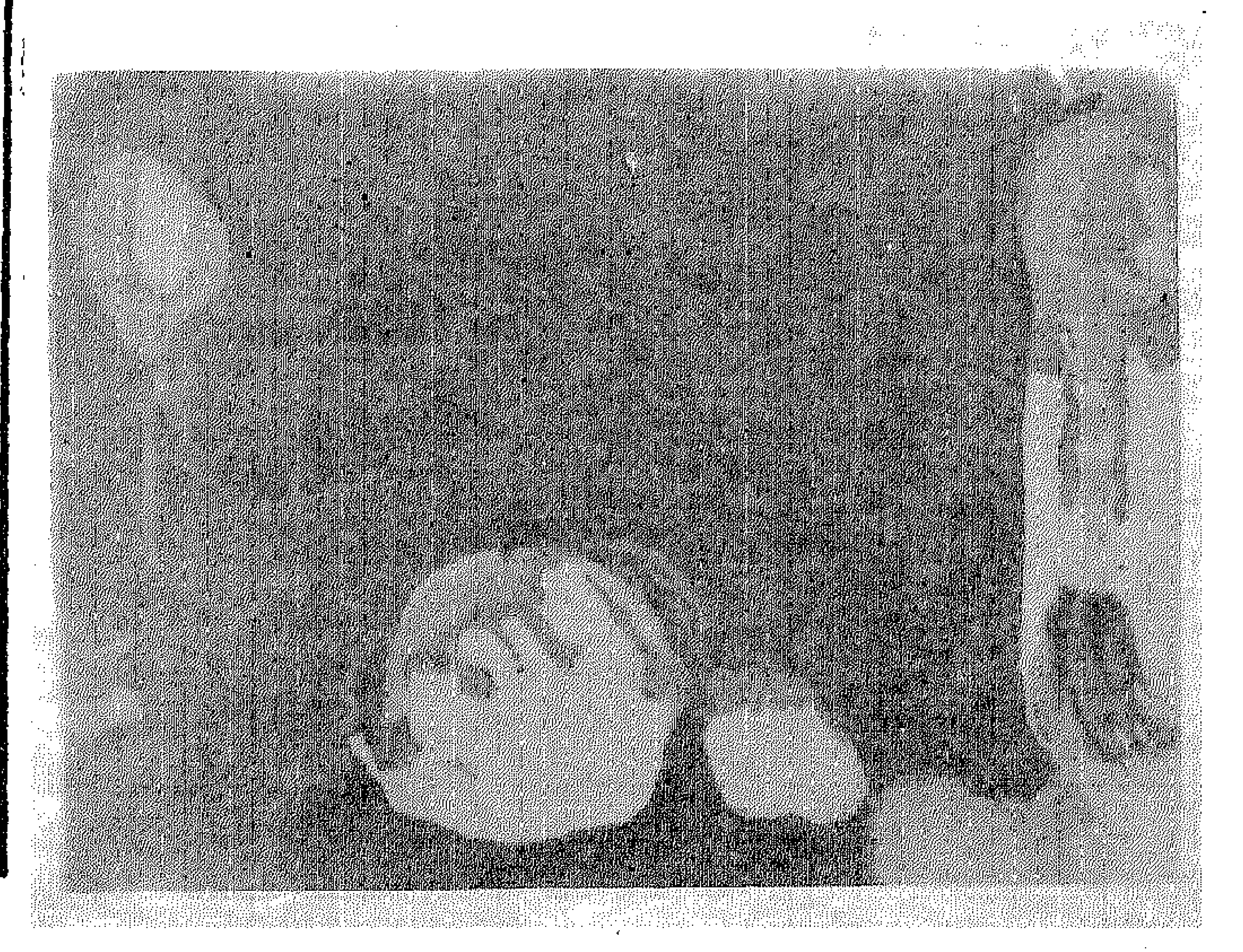
ولقد اشتمل المعرض على مجموعة من أعمال الفنان التى نفذت خلال الست سنوات الأخيرة من ١٩٨٥ — ١٩٩٠ وتناول خلالها موضوعات من البيئة الشعبية فى المملكة . . كما دل على ملامح فنية يعمل الفنان على تعميقها ولقد زار المعرض عدد من الفنانين السعوديين والعرب الذين سجلوا إنطباعاتهم عنه ورأوا فيه تميز الفنان قال الدكتور محمد الرصيص أن « الفنان يقدم تجربة متجددة لمفهوم التجريد ضمن فنانى المملكة . ومحاولة الأخ السليمان دعوة لوضع الإنسان العادى على المحك للتذوق وطرح التساؤلات ومن ثم الإستزادة وهو ما نأمله جميعا » .

أما محمد السليم — أحد الفنانين السعوديين الرواد — فقد قال « الفنان عبد الرحمن أقام عدة معارض ورأيت له من الأعمال الكثير ، أما مثل هذا المعرض الذى تناول فيه عددا من الأبعاد حقيقة أثبتت فيه شخصيته الفنية وأسلوبه الذاتى الحافل لهويته الفنية وأسلوب الفنان فى هذا المعرض حمل شخصية البيئة الصحراوية والتكوين المعمارى للبناء الشعبى فى الجزيرة العربية » .

كما أن الدكتور أحمد الضبيب مدير جامعة الملك سعود الذى إفتتح المعرض قال « أعجبت كثيرا بالخط الفنى المتميز الذى يتناوله الفنان ، وسررت بإرتباط الفنان ببيئته وعاداته وتقاليده وإستجلاءه المأثورات الشعبية والمظاهر السائدة وتوظيفها توظيفا فنيا معبرا » .

ومن التعليقات التى نشرتها بعض الصحف السعودية عن معارضة السابقة فقد نشرت جريدة القادسية فى ١٩٨٧/١١/٩ بقلم عماد نورى :

تنتمى تجربة الفنان السعودى عبد الرحمن السليمان إلى جيل الشباب . . أى الجيل الذى ظهر فى اواسط السبعينيات . . ومثل هذا الانتماء ، كما عند الفنانين العراقيين ، لا يتقاطع مع التجارب السابقة أن لم يكن امتدادا لها . ولكن ثمة خصوصية لهذه المرحلة يمكن التوقف عندها فى تجربة الفنان عبد الرحمن السليمان ، ففى هذه التجربة محاولة للتجديد تأخذ من المراحل السابقة بعدها التجريبى كما تسعى عبر التعرف على التجربة العالمية إلى خلق معادلة جدلية تميز هذا الجيل بخلق أكثر



الابعاد محلية دون الوقوع فى البعد الشكلى أو الزخرفى أو حتى الحروفى .

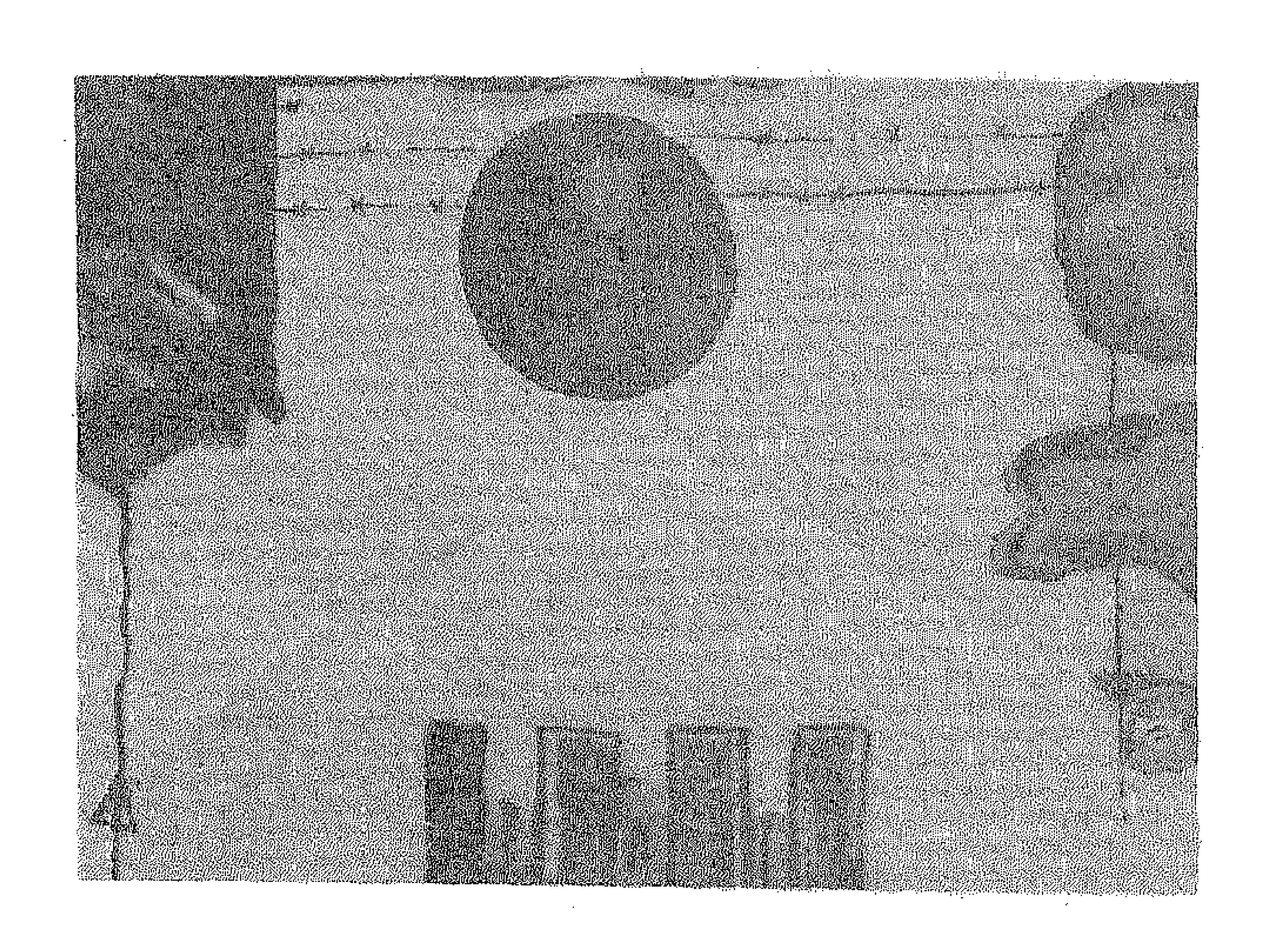
فالفنان يدرس البيئة المحيطة ببعدى المعمارى غالباً .. كما لا يهمل دراسة الوحدات الجمالية .. فى الوقت نفسه يحاول جاهداً استصبار المغزى المعاصر للتشكيل لا على صعيد التكوين فحسب .. بل على صعيد استلهام الرموز ..

وبالتالى يتوصل الفنان لوضع معادلة تنتمى لهذه المرحلة فى التشكيل العربى المعاصر ، أى مرحلة السبعينيات وما بعدها ايضاً . وهنا يظهر جهده التقنى والتجريبى غالباً . فهو لا يكرر الوحدات أو الرموز الا كجزء من الأسلوب .

ومع أن هذه الوحدات معروفة فى تجربة الرسام العربى عامة ، الا أن الفنان السليمان يحاول توظيفها لصالح لوحة ذات معنى جديد . أى أن الفنان يتوغل فى عمق النفس حتى تكاد تكويناته الفنية البصرية تكون مرآة لداخله . واعتقد اننا بالقدر الذى نستمتع فيه بالبعد الجمالى المتحقق فى اعماله نتوقف عند الحالات والافكار المعالجة فى هذه اللوحات . فهناك دوائر ومربعات ومستطيلات ومثلثات .. وهناك عائلة لونية متكاملة ..

فالمربع يرمز لبعد نفسى مثلما ترمز الدائرة — القمر مثلا — لبعد آخر . كما أن البناء الهرمى والدائرى يذكرنا بالفن العربى المعاصر .. ثم أن الألوان المستمدة من المحيط .. أى الالوان الحادة مثل الاحمر والاصفر .. الخ تفصح عن دراسة الفنان للبيئة ومدى تاثره الشعورى أو اللاشعورى بها .. أى اننا هنا ازاء معادلة هذا الجيل : كيف تتحقق معادلة الخارج بالداخل فى تأسيس تجربة لا تتقاطع مع التجارب السابقة أن كانت فى السعودية أو فى الوطن العربى .. اضافة للتجارب العالمية .

لكننا لا نرى الفنان يتطرق فى استعمال الاشكال أو حتى الرموز .. ولا يتطرق فى الانحياز إلى الموضوع



بينهما .. فمثلاً لا يمنح الشكل ، اى شكل كان ، قيمة مستقلة الا من خلال المعنى المراد التعبير عنه ..

كما لا يمنح المعنى ، قيمة الا من خلال الاشكال ، بكلمة واحدة .. ولهذا نراه ، عبر بحثه ، يكتشف .. أى يتوصل إلى تجارب تقوده إلى تجارب جديدة .

وهنا تظهر مهارته بالبحث عن المعنى فى التجربة الفنية .. المهارة التى جعلته يدرس ، مثلاً التجارب السابقة ، ويتأمل البيئة ، والحياة الشعبية ، والمعمار كفن مستقل .. والفن العربى المعاصر .. والفن العالمى ودراسة مشكلاته .. أى المهارة التى جعلته لا يكرر نموذجاً واحداً ، بل العمل على تطوير التجربة ، من خلال الوعى بالتاريخ الفنى العام — العالمى والعربى — والمحلى — لتحقيق معادلة الذات بالموضوع .

وهنا يمكن ملاحظة أن تجربة عبد الرحمن سليمان تنتمى اصلاً للجهود الفنية العربية المختلفة ، فى سياق بلورة ملامح رؤية عربية معاصرة ..

ومثل هذا الجهد ، من قبل فنان شاب (١٩٥٥) وقد شارك فى الكثير من المعارض داخل المملكة وخارجها ، يضعنا فى سياق المستقبل الخاص ببلورة نتائج جديدة لمدرسة عربية فى الفن وفى الرؤية الجمالية . ومثل هذا الجهد ايضاً ، يذكرنا بجيل من الرسامين العرب يبدعون فى سياق تجذير هذه الرؤية والفنان عبد الرحمن السليمان واحد منهم .

— ولد بالاحساء عام ١٣٧٥ هـ — ١٩٥٥ م .
— دبلوم معهد المعلمين عام ٩٣ — ١٣٩٤ هـ — ٧٣ — ١٩٧٤ م .
— بعض الدورات فى التربية الفنية .
— يدرس حالياً فى الكلية المتوسطة للمعلمين بالدمام .
— محرر صفحتى الفنون التشكيلية بجريدة اليوم « السعودية » .
— رئيس لجنة الفنون التشكيلية بفرع جمعية الثقافة والفنون بالدمام .
— عضو اللجنة الدائمة للمعارض بجمعية الثقافة والفنون .
— عضو مؤسس لجماعة أصدقاء الفن التشكيلى لدول الخليج العربية .

معارض : خاصة :

— أقام معرضه الشخصى الأول بالدمام عام ١٤٠٣ هـ — ١٩٨٣ م .
— إقامة معرضه الشخصى الثانى

بطنجه بالمملكة المغربية عام ١٤٠٩ — ١٩٨٩ م .

معارض مشتركة داخلية :

ـ المعرض الأول بنادي الاتفاق بالدمام عام ١٣٩١ هـ — ١٩٧١ م .

ـ معارض مكتب رعاية الشباب بالمنطقة الشرقية منذ عام ١٣٩٥ — ١٤٠٧ هـ — ١٩٧٥ — ١٩٨٧م .

ـ معرض شباب الشرقية بالرياض .

ـ المعارض الجماعية التى نظمتها الرئاسة العامة لرعاية الشباب بمختلف مناطق المملكة .

ـ المعارض الجماعية التى نظمتها جمعية الثقافة والفنون بمختلف مناطق المملكة .

ـ معرض شركة الزيت العربية المحدودة بالخفجى « فنانون سعوديون وكويتيون » فى الفترة من ١٣٩٩ — ١٤٠٧ ، ١٩٧٩ — ١٩٨٧ م .

ـ المهرجان الوطنى للتراث والثقافة بالجنادرية فى الأعوام ٥ — ٦ — ١٤٠٧ هـ ٨٥ — ١٩٨٧ م .

ـ معرض دار الفنون السعودية بالرياض « الصالة العالمية للفنون التشكيلية » .

ـ المعرض الجماعى الأول بالجبيل عام ١٤٠٧ هـ — ١٩٨٦م .

ـ معرض روشان الأول للفن السعودى المعاصر بجدة عام ١٤٠٦ هـ — ١٩٨٦م .

ـ المعرض الأول للحرف العربي بالدمام عام ١٤٠٨ هـ — ١٩٨٨ م .

ـ معرض الفن العربي الاسلامى بصالة ابتكار بجدة عام ١٤٠٩ هـ — ١٩٨٩ .

ـ الأسبوع الثقافى الأول لمكتب رعاية الشباب بالمنطقة الشرقية عام ١٤٠٢ هـ — ١٩٨٢م .

ـ معرض اصدقاء الفن الخليجى بمدينتى الرياض وجدة ١٤٠٦ هـ — ١٩٨٦م .

معارض مشتركة خارجية :

ـ مهرجان الشبيبة بسلطنة عمان عام ١٤٠٣ هـ — ١٩٨٣م .

ـ مثل المملكة فى الأسبوع الثقافى السعودى بالجزائر عام ١٤٠٤ هـ — ١٩٨٤م .

ـ معارض الفن السعودى المعاصر بالهند عام ١٤٠٤ هـ — ١٩٨٤م . وتركيا عام ١٤٠٧ هـ — ١٩٨٧ م ايطاليا عام ١٤٠٤ هـ — ١٩٨٤م .

الكويت عام ١٤٠٨ هـ — ١٩٨٨م دولة الامارات العربية وسلطنة عمان ١٤٠٦ هـ — ١٩٨٦م .

ـ المعرض التاسع والعاشر والحادى عشر للفنانين التشكيليين العرب بالكويت فى الأعوام ٠٥ — ٠٧ — ١٤٠٩ هـ — ٨٥ — ٨٧ — ١٩٨٩م .

ـ معرض أصدقاء الفن التشكيلى الخليجى بدولة الإمارات العربية وقطر والبحرين والكويت ومصر وتونس وأسبانيا والأردن وألمانيا الغربية وجمهورية الدومنيكيان فى الأعوام ٠٥ — ١٤٠٩ هـ — ٨٥ — ١٩٨٩م .

ـ معرض الثقافة والسياحة العالمى الثانى بمدن أنقرة واسطنبول . بتركيا وروما بإيطاليا عام ١٤٠٦ هـ — ١٩٨٦ هـ .

ـ معرض الثقافة والسياحة العالمى الثانى بمدن أنقرة واسطنبول بتركيا وروما بايطاليا عام ١٤٠٦ هـ — ١٩٨٦ م .

ـ معارض اكسبو ٨٦ للنقل بفانكوفر « بكندا » عام ١٤٠٦ هـ — ١٩٩٠ م .ج

ـ معارض الرياض والمملكة بين الأمس واليوم ببريطانيا وفرنسا ومصر والولايات الأمريكية فى الأعوام ٠٦ — ١٤١٠ ١٤١٠ هـ — ٨٦ — ١٩٩٠ م .

ـ مهرجان بغداد العالمى الثانى للفنون التشكيلية « الفن للانسانية » عام ١٤٠٨ هـ — ١٩٨٨ م .

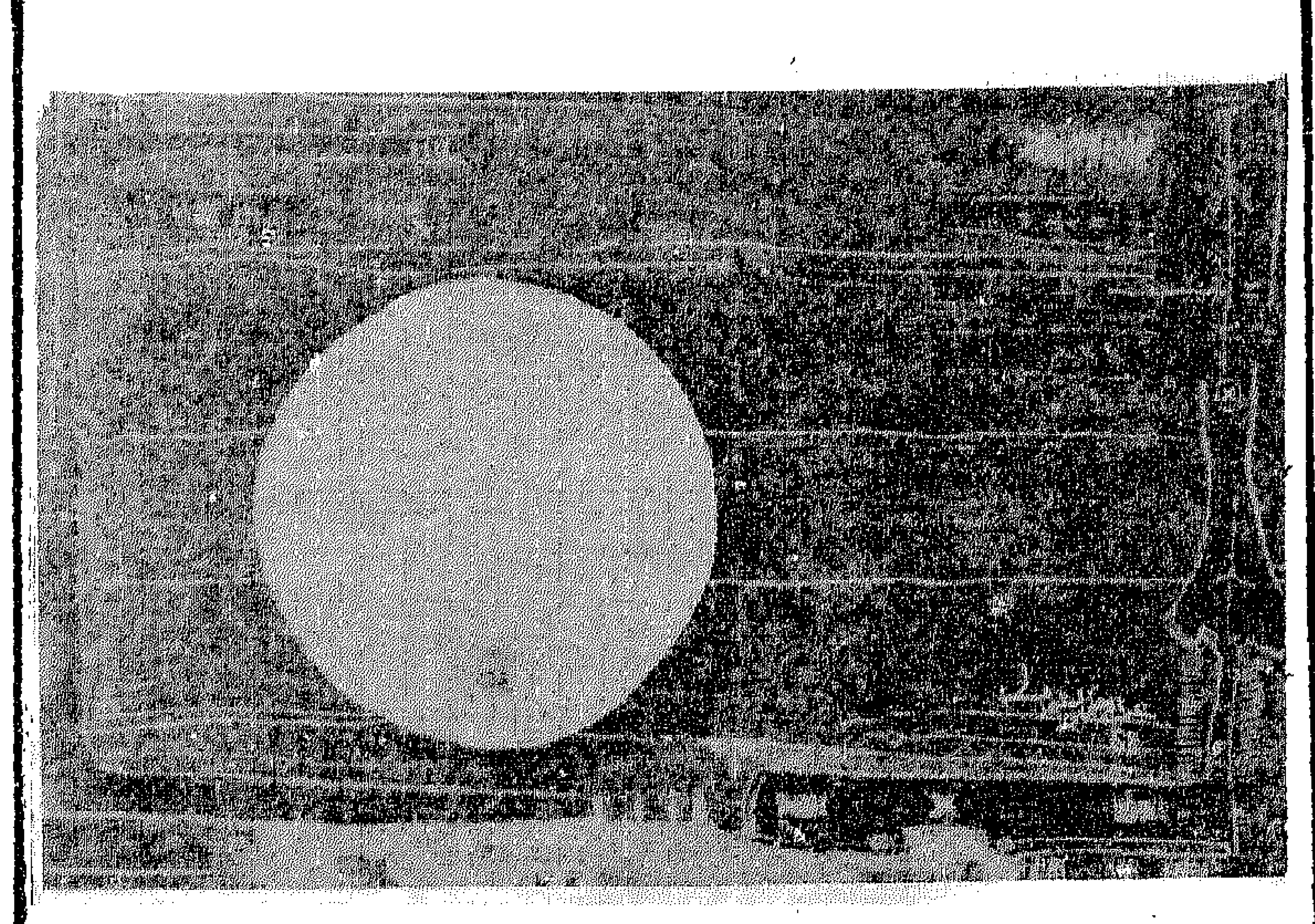
ـ مثل المملكة فى المهرجان الوطنى بالشارقة بدولة الامارات العربية المتحدة عام ١٤٠٨ هـ — ١٩٨٨ م .

ـ معرض الفن التشكيلى السعودى بالقاهرة بجمهورية مصر العربية عام ١٤٠٩ هـ — ١٩٨٩م .

ـ المعرض الدورى لدول مجلس التعاون بالرياض عام ١٤٠٩ هـ — ١٩٨٩م .

ـ معرض الفن المعاصر للدولة الأسلامية بمدينة لندن ببريطانيا عام ١٤٠٩ هـ — ١٩٨٩م .

ـ معرض الفضاء التشكيلى بمناسبة انعقاد المؤتمر العالمى الخامس لجمعية



مستكشفى الفضاء عام ١٤١٠ هـ — ١٩٨٩م .

الجوائز :

ـ الأولى فى المسابقة الثانية لفرع جمعية الثقافة والفنون بالاحساء عام ١٤٠٢ هـ — ١٩٨٢م .
ـ الثانية فى المسابقة الأولى لفرع جمعية الثقافة والفنون بالدمام عام ١٤٠٢ هـ — ١٩٨٢م .
ـ الأولى فى المعرض السابع اللفن السعودى المعاصر بالرياض عام ١٤٠٥ هـ — ١٩٨٥م .
ـ الثالثة فى المعرض العام التاسع للمقتنيات بالرياض عام ١٤٠٦ هـ — ١٩٨٦م .
ـ شهادة تقدير من المعرض العام العاشر للفنانين التشكيليين العرب بالكويت عام ١٤٠٧ هـ — ١٩٨٧م .
ـ الأولى فى المعرض الثامن للفن السعودى المعاصر بالرياض عام ١٤٠٢ هـ ١٩٨٢م .
ـ الأولى فى المعرض التاسع للفن السعودى المعاصر بالرياض عام ١٤٠٩ هـ — ١٩٨٩م .
ـ الميدالية الذهبية فى المعرضين التاسع والحادى عشر للفنانين التشكيليين العرب بالكويت عام ٠٥ — ١٤٠٩ هـ — ٨٥ — ١٩٨٩ ◆

المقتنيات :

ـ بمتحف الثقافات بالمكسيك
ـ بالمتحف الوطنى الأردنى « عمان » .
ـ بالرئاسة العامة لرعاية الشباب بالرياض .
ـ بفرعى جمعية الثقافة بالدمام والاحساء .
ـ بعض المقتنيات الخاصة فى بعض الدول العربية .

م . م

بقية الصفحة الأخيرة

الثقافية والصفحات الأدبية وكثرتها ، واعتيادها لناشئةٍ غير راسخين ، إلى حد جعلها تستوفى مادتها بلا انتقاء للنوعية ؛ فحاجتها إلى « الامتلاء » أكبر مما هو متوافر من « الجودة » لذا أصبح من المألوف أن يطالبك قاص أو شاعر ؛ لم يصدر كتابه الأول بعد ومازالت سطوره تراجع وتصحح لدى محرر ما فى إحدى المجلات ، يجابهك بسؤاله عما إذا كنت قرأت ذلك الحديث الذى أجراه ؛ متفضلاً ؛ مع مندوب مجلة (نجوم الظهر) التى تصدر فى (بحر العواصف) ويردف : لقد قلت فيه كذا .. وكذا .. وحين تلوذ بالصمت قرفا .. يتهمك بالجهل .

ربما ابتعدت قليلاً ؛ ولم ولن أبتعد ؛ عن هذه الصورة المضحكة لأقول إن إنشغال نقادنا وانهماكهم فى التنظير للنقد ؛ وترفعهم عن النقد التطبيقى « الذى يتناول الإبداع السائد والمنشور ؛ وعزوفهم عن هذا النوع من النقد بما يثيره من عداوات ومشاحنات ، أحياناً ؛ فضلاً عن التورط فى إبداء الرأى أو الموقف ؛ كل هذا نصب من المبدعين نقاداً . فليس هناك ناقد يتصدى لهم ليصيح : هذا حق .. وهذا باطل . وإذن فقد خلالهم الجو .. وهم فى حواراتهم يبيضون .. ويصفرون ..

فى مثل هذا الحوار / المستنقع ؛ يلبس الأديب أو القاص أو الشاعر قناع المعلم . [.. وياسلام لو بدأ الصحافى الشاب حواره بسؤال مثل : حدثنى عن تجربتك ..] !!

فى الغالب يأتى هذا السؤال من صحافى لم يقرأ شيئاً للأديب الهام .. وهو يريد من الأديب الفذ — اعتماداً على الانا المتضخمة — أن ينقذه ويملأ الشريط أو الصفحات . ويهتبل الأديب الشهم الفرصة فلا يضيعها ؛ وينهمر الكلام كالطوفان ؛ ويلتقط الصحافى خيطاً من هنا وحرفاً من هناك .. فيشارك ببنت شفة أو إيماءة مكتوبة ؛ حيث يكون الأديب منهمكاً فى ابتلاعه الطعم ؛ (بالطبع سيعود الصحافى إلى مكتبة ليرتب (المسائل) بحيث يبدو محاوراً ذكياً ونداً عنيداً) . هل هناك داع لنقول .. إن الأديب أو القاص أو الشاعر عندما ألقى عليه السؤال .. اعتدل فى جلسته وثبت قناع المعلم ؛ وبعد تنهيدة قصيرة ؛ اتبعها بنظرةٍ محلقة فى سماء الغرفة أو النادى أو المقهى أو اتحاد الكتاب أو اللاشيء ثم يبدأ فى سرد قصة الأدب وتطوره منذ (الحروف المسارية الأولى) و (رسوم الكهوف) و (جبل قاف) إلى ميشيل فوكو وكاوابانا مروزاً بطاغور وكفافيس وناظم حكمت .. بالطبع مع ترديد (أفعل التفضيل) فى كل جملة .

(أفعل التفضيل) تلك التى تعقب الضمير (أنا) الذى يرد فى الحديث الذى تغلب عليه سمة التواضع !! .. ذلك أثناء محاولاته ، بين فقرة وأخرى ؛ تثبيت النظارة على أرنبة أنفه ومعها تثبيت قناع الأستاذية والريادة .

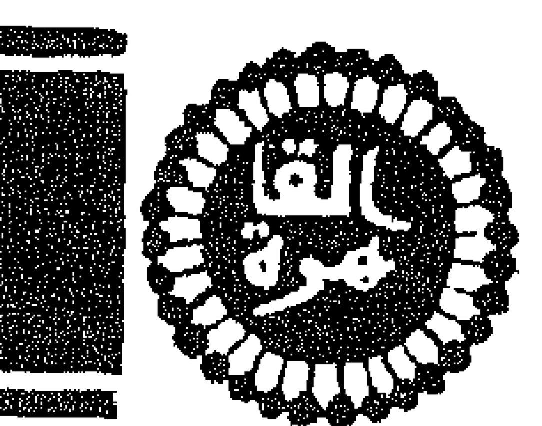
قد يصرخ أحدهم بأنه : (أول من رفع الفعل المضارع) !! ؛ ويؤكد آخر أنه : (أول من وضع « النقاط على الحروف) !!

ويصرخ ثالث — مستميتا — بأنه (أول من اكتشف الفاصلة — الفارزة) !!

وينفى رابع ذلك ويضيف أن له السبق فى هذا المجال . بل ويزيد إنه (أول من استعمل « الجملة الاعتراضية » فى الكتابة العربية ..) لكونه كاتباً ثورياً .. ومعترضاً دائماً ..

....
....

ويجتمعون كل مساء .. وتكون هذه الحوارات فاكهة الفراغ السرابى الخادع ، ومن الغريب والمؤلم معاً أنهم جميعاً يعقدون حاجبى الدهشة ليتساءلوا : لماذا لا يرقى الأدب العربى إلى مستوى هموم الأمة ؟ ولماذا يظل هامشياً على واقع الحياة ..؟؟ ◆



المحاورات العبقرية في الصحافة الأدبية

أحمد عنتر مصطفى

العلاقة بين المبدع المثقف والصحافة الأدبية أعمق بكثير مما تطالعنا به بعض الصفحات والملاحق الأدبية ، وما تصفعنا به فى صباحات كثيرة عبر تلك المحاورات العبقرية التى تصر على إجرائها الصفحات الأدبية.

فهل اتساع الرقعة الأدبية — فى وطننا العربى - وتعدد الصفحات والمجلات الأدبية مبرر للذيوع وانتشار انصاف الموهوبين والمدعين والمثقفين ؟؟!!

أم أن الصحافة الأدبية مهنة من لا مهنة له حتى استوعبت كل من سولت له نفسه — الأمارة بالسوء — أنه أديب . واحتضنت كل من تعثرت به خطواته العرجاء على طريق الابداع . فأوى إلى عمود صحفى أو قسم أدبى يمارس من خلاله هومه السطحية ، ناشباً أو مجرباً فى عباد الله قلمه المتثلم .. هل الصحافة الأدبية من لا مهنة له ؟

سؤال نطرحه ببراءة وتجرد ..

... فى أمسية واحدة . ألح الصحافى الشاب ؛ ولأكثر من مرة ؛ على الشاعر أن يجرى معه حواراً ؛ وفى كل مرة كان الشاعر يتخلص ؛ أو يتملص منه ؛ ومع الضغط بالإلحاح أضطر الشاعر إلى أن ينهره ويزجره فى النهاية .

رأيت هذا المشهد أكثر من مرة ، على فترات متباعدة من عمر صداقتى للشاعر الراحل (أمل دنقل) . وقال

القاهرة ● العدد ١١٤ ● ٢٨ شعبان ١٤١١ هـ ● ١٠ مارس ١٩٩١ م ● ١٢٨



لى فى خاتمة المشهد المتكرر ، ذات مرة . إن علاقته بالصحافة والأعلام تقوم على عدم التهالك . وأحياناً على التجاهل ، من ناحيته ، فالصحافة والاعلام كالمرأة أن أبديت لها وداً ؛ نفرت منك ، وإن أظهرت ازدراءك — على حبك لها — تمسحت بك كالهرة .

وكنت أرى رأيه فى عدم التهالك على الاضواء . وأختلف معه فى نقطة (الأزدراء المصطنع) . إذ يجب أن تقوم العلاقة بين المبدع الحقيقى والصحافة الأدبية على الاحترام والتقدير والاتزان فى أداء كل منها لدوره فى إطار فهم واع لهذا الدور . فالمبدع — فى مناخ ثقافى صحى — ليس شاغله أن يضع وجهه أو عقله فى مهب الأضواء وومض الكاميرات . المبدع الجاد ينصرف إلى تطوير أدواته ؛ ودعم صلته بمنابع الثقافة الأصيلة والمتطورة ؛ والتغلغل فى أعماق هموم مجتمعه ، وتجاوز الحاضر والآنى إلى آفاق المستقبل بأناة وفهم ؛ وهو يعمل بدأب على تجاوز إنجازاته وانجازات غيره فى مجال الابداع . ويحلم بإضافة الجديد والمثرى اليها ، ويثابر على تعميق ثقافته ليرقى بقارئه ؛ حتى يرفده بزخم مفيد ومعين لاينضب .

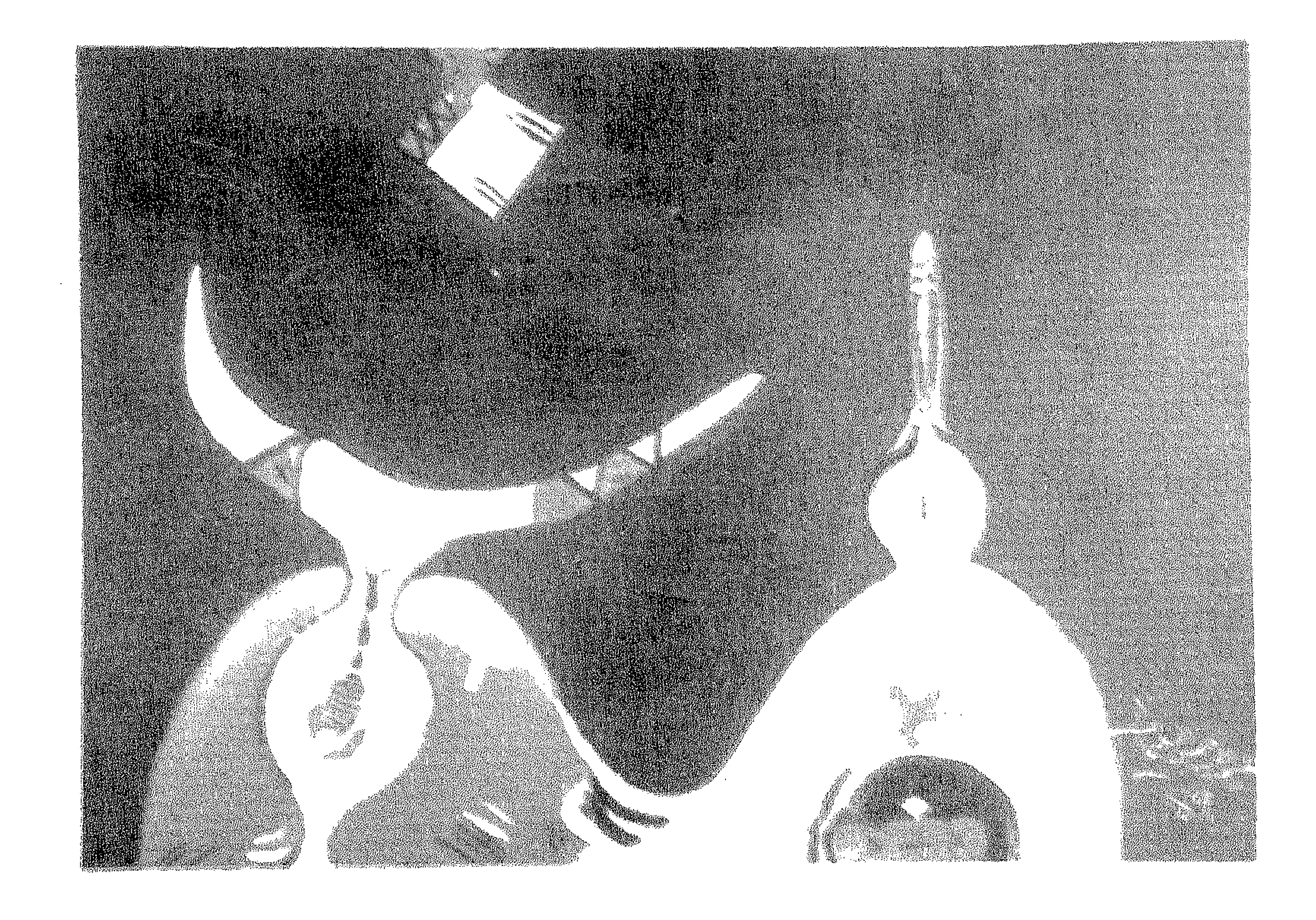
والإعلام — من جهة أخرى — عليه أن يعيد تفكيره وحساباته فى فكرة (النجومية) ويحذر الانزلاق وراء متطلبات (الجمهور) !! ولا تسحبه سياسة إلقاء الضوء على (الشائع) فيضم إلى حقل العاملين فيه من يجرفهم تيار الاستسهال . وعلى الصحافة الأدبية — أيضاً — أن تتزن فى تقديم المبدع وتقويمه وتقييم دوره . فلا تغفل عنه إن كان فاعلاً ومؤثراً . ولا تسطحه بالتناول الفج ، أو الإغراق فى تمجيده بسطور أقرب إلى الطبل الأجوف .

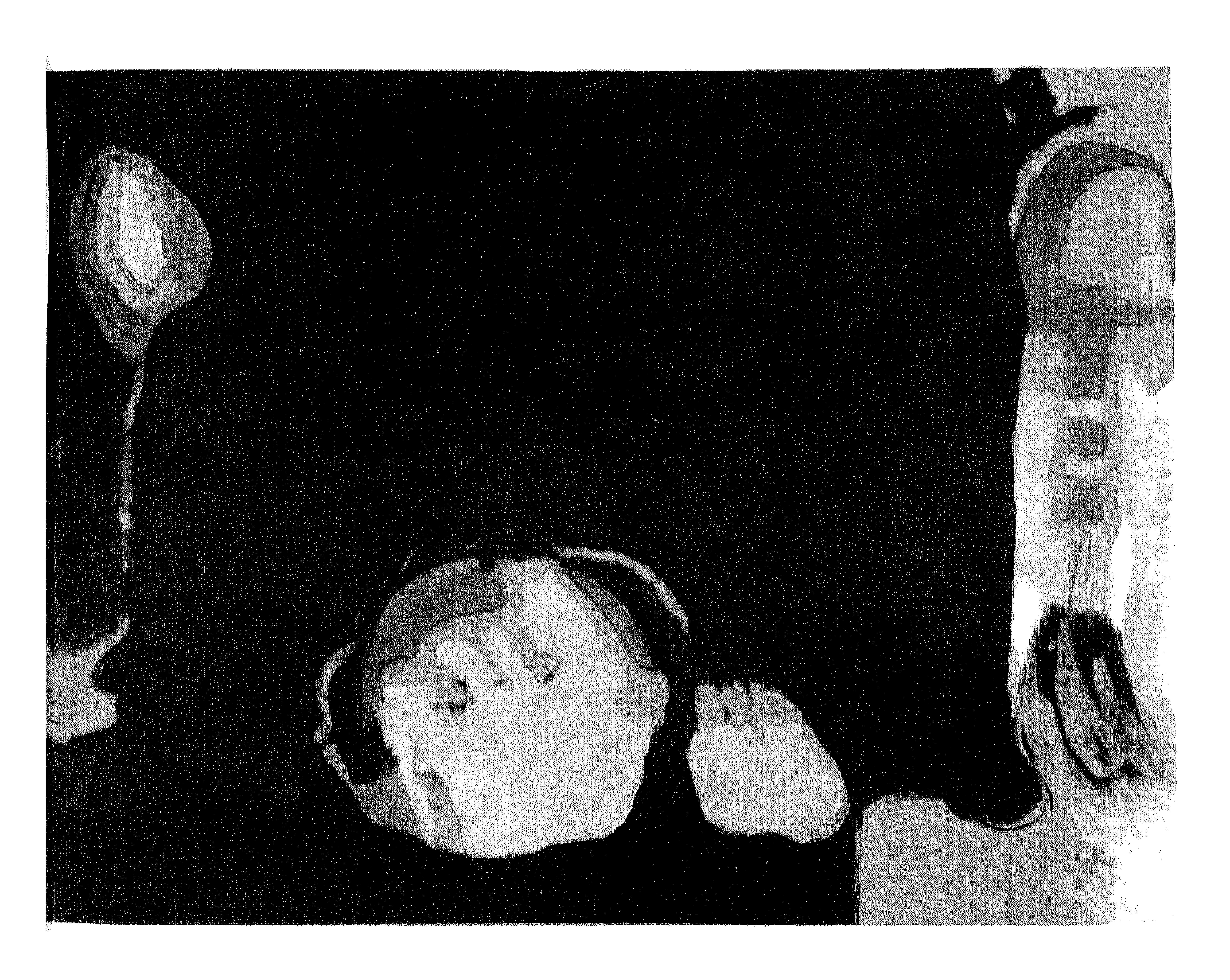
تذكرت ذلك . وقد اجتمعت بين يدى على فترات متقاربة ، مجموعة من الحوارات واللقاءات الفذة !! التى أدلى بها نفر من عباقرة الأبداع فى أدبنا العربى الحديث ؛ فى مجالات القصة والرواية والشعر والمسرح .. وخلافه بعضهم لم يلتفت إلى الشرك الذى وقع وأوقعه فيه الصحافى المحاور فقاده إلى (مستنقع التصريحات) ؛ وبعضهم تردى تحت سطوة (شهوة القول) إلى ما يضحك ؛ والبعض الآخر رأى فى هذا الحوار (انجازه الأدبى الوحيد) فعكف على الإجابة — عن الأسئلة — بجهد لم يتوافر فى إبداعه ولن ..!!

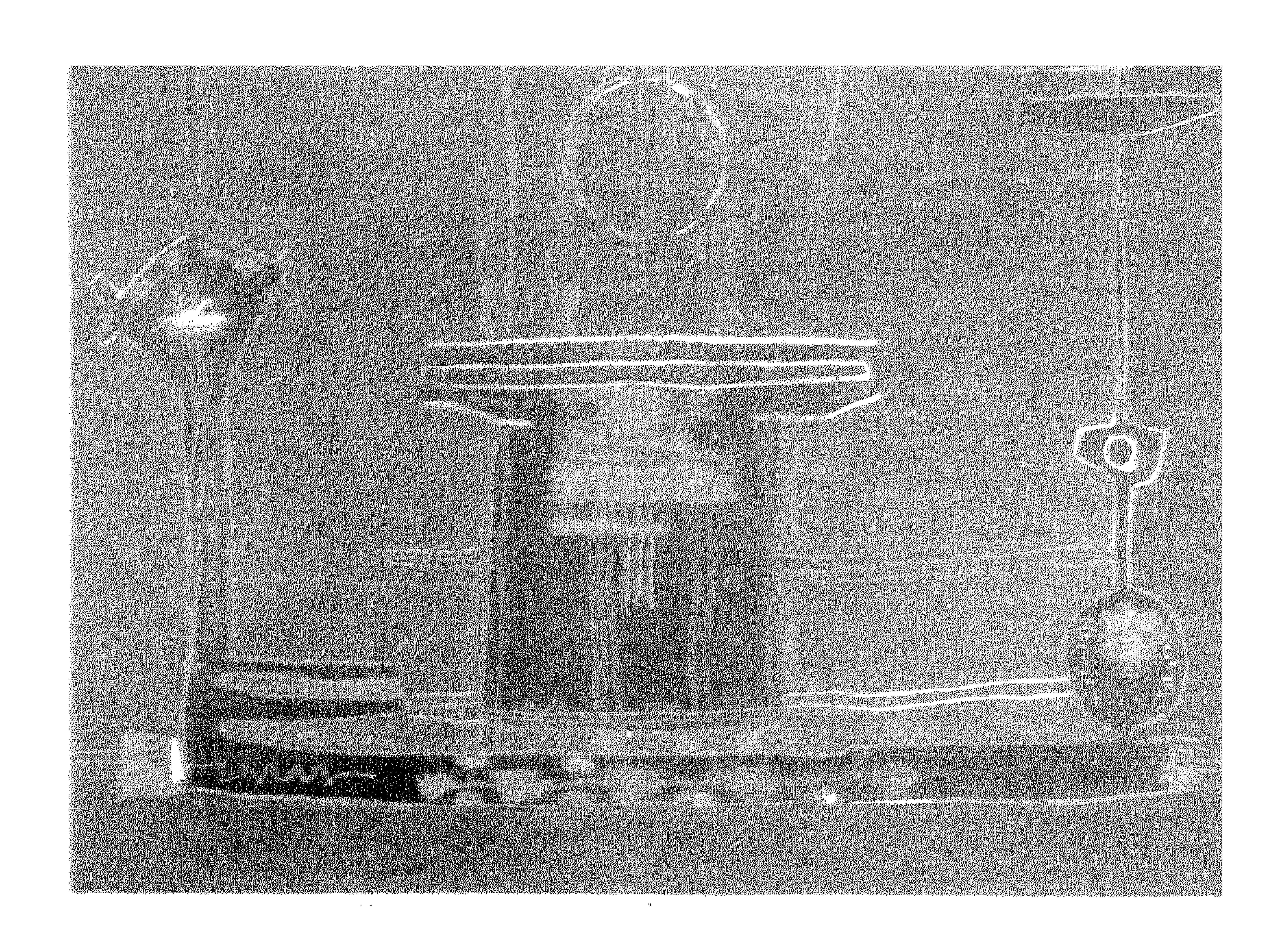
الغريب أنهم — على اختلافهم — مجمعون على صفة (الريادة) !! ، فكل منهم رائد (وهى غير الرتبة العسكرية بالطبع !!) ؛ وكل منهم متفرد بعبقريته . وهم متفقون — بلا اتفاق مسبق ؛ إذ يصعب ؛ أو يتعذر ، بل يستحيل اتفاقهم — على أنهم ؛ كل منهم على حدة ؛ مضطهدون من قوى غيبية مجهولة ، اختلفوا فى تشخيصها . فهى (النقد) حينا ، و (الدولة) أحياناً .

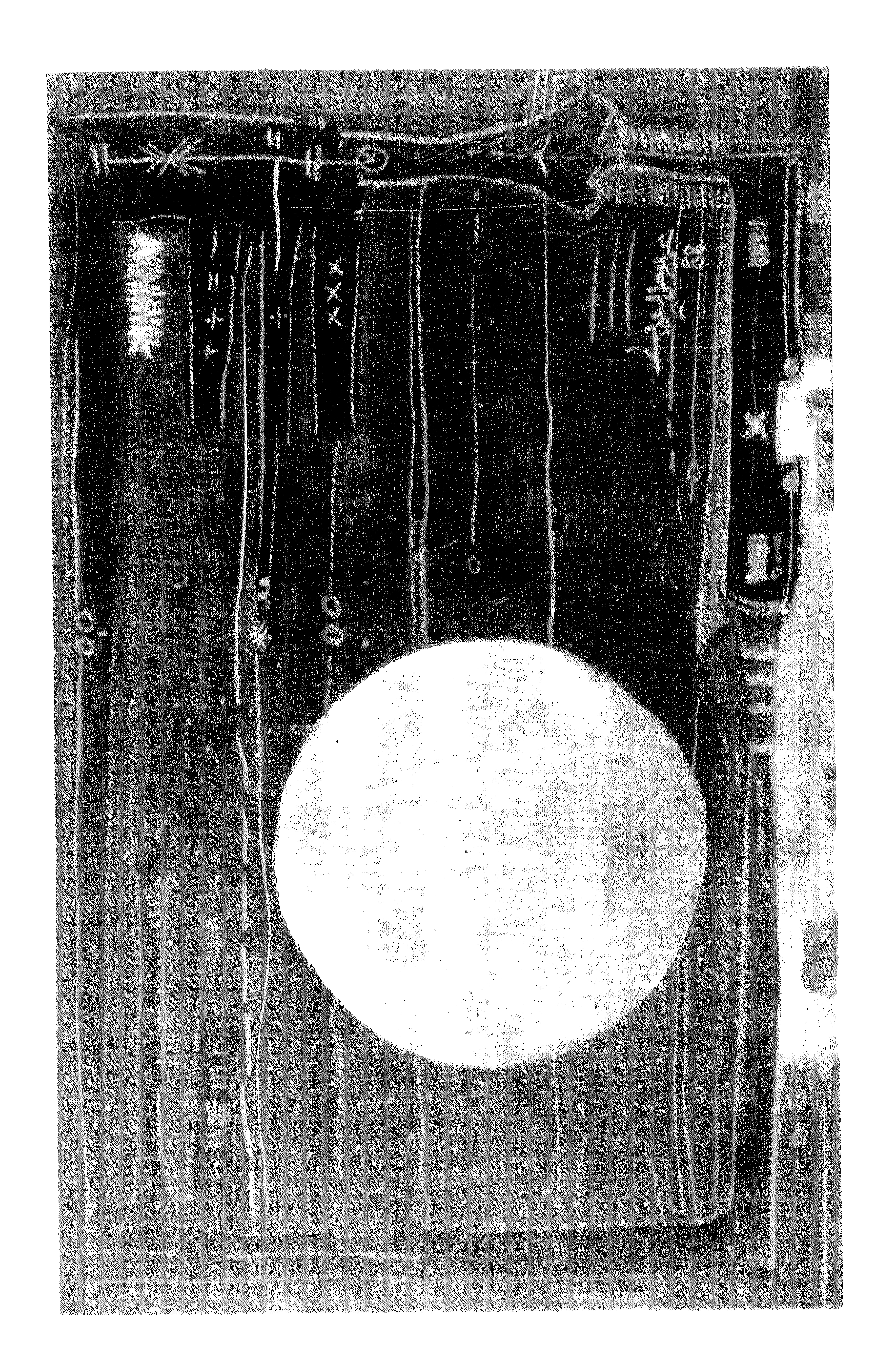
فى مثل هذه الحوارات . التى اتسعت لها مآسينا الثقافية والتى امتدت على رقعة وطننا العربى الكبير . ولن نتطرق إلى أسباب شيوعها وانتشارها ، التى منها بل أهمها : تعدد المجلات

عن معرض الفنان السعودى عبد الرحمن السليمان









إلى المرعى
للفنان التونسى على بن سالم





المجلة الثقافية الأولى

تشكر قارئيها الأعزاء على ثقتهم الغالية ، وسؤالهم الدؤوب عنها أثناء احتجابها فى الأشهر الأخيرة .

وإذ تعتذر لهم عن هذا الانقطاع ، وعن تأخر هذا العدد الذى كان ميعاد ظهوره منتصف مارس ١٩٩١ ، لترجو تلبية رغباتهم الأدبية ، والفكرية ، والفنية ، بمواصلة إصدار أعدادها الممتازة المتخصصة ابتداء من العدد القادم بمشيئة الله . . .

وإلى لقاء كريم